



BIBLIOTECA NAZ.

Vittorio Emanuele III

XXIII

A'

32

NAPOLI



XXIII

a

32

55
K
50

COLLECTION
COMPLETE
DES ŒUVRES
DE
J. J. ROUSSEAU,

TOME DIX-NEUVIEME.

RECEIVED

NOV 19 1900

UNITED STATES

DEPT. OF AGRICULTURE

WASHINGTON, D. C.

OFFICE OF THE ASSISTANT SECRETARY

OF AGRICULTURE

RECEIVED NOV 19 1900

COLLECTION
C O M P L E T E
DES ŒUVRES
D E

J. J. ROUSSEAU,
Citoyen de Geneve.

TOME DIX-NEUVIEME.

Contenant le III^e. Volume du
Dictionnaire de *Musique*.



A G E N E V E.

M. DCC. LXXXII.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

PHYSICS

1927

PHYSICS

1927

PHYSICS

1927

PHYSICS

1927

PHYSICS

1927

PHYSICS

1927

PHYSICS

DICTIONNAIRE

D E

MUSIQUE.

TOME TROISIEME.



DICTIONNAIRE

D E

MUSIQUE,

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiam discerent.
Martian. Cap.

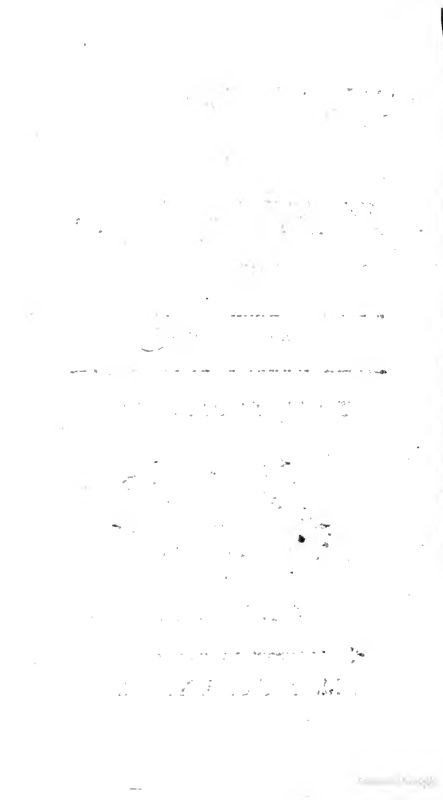
TOME TROISIEME.



GENEVE.



M. DCC. LXXXI.



DICTIONNAIRE

D E

MUSIQUE.

R.

RANZ-DES-VACHES. Air célèbre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voy. l'Air noté, *Pl. N.* Voyez aussi l'article *MUSIQUE* où il est fait mention des étranges effets de cet Air.

RAVALEMENT. Le Clavier ou Système à *Ravalement* est celui qui, au lieu de se borner à quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une Quinte au-dessous de l'*ut* d'en-bas, une Quarte au-dessus de l'*ut* d'en-haut, & embrassant ainsi cinq Octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des Facteurs d'Orgue & de Clavecin, & il

Dict. de Musique. Tom. III. A 3

R E C

n'y a gueres que ces Instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq Octaves. Les Instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en-haut sans jouer faux , & l'Accord des Basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en-bas.

RE. Syllabe par laquelle on solfie la seconde Note de la Gamme. Cette Note , au naturel , s'exprime par la lettre D. (Voyez D. & GAMME.)

RECHERCHE, *s. f.* Espece de Prélude ou de Fantaisie sur l'Orgue ou sur le Clavecin , dans laquelle le Musicien affecte de rechercher & de rassembler les principaux traits d'Harmonie & de Chant qui viennent d'être exécutés , ou qui vont l'être dans un Concert. Cela se fait ordinairement sur-le-champ sans préparation , & demande , par conséquent , beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches* ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou Points d'Orgue que le Chanteur se donne la liberté de faire sur certaines Notes de sa Partie , suspendant la Mesure , parcourant les diverses cordes du Mode , & même en fortant quelquefois , selon les idées de

son génie & les routes de son gofier , tandis que tout l'Accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RECIT , *f. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule. On dit , un *Récit* de Basse , un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux Instrumens. On dit un *Récit* de Violon , de Flûte , de Haut-bois. En un mot *Réciter* c'est chanter ou jouer seul une Partie quelconque , par opposition au Chœur & à la Symphonie en général , où plusieurs chantent ou jouent la même Partie à l'unisson.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où regne le Sujet principal , & dont toutes les autres ne sont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Française , *les Récits ne sont point assujettis à la Mesure comme les Airs*. Un *Récit* est souvent un Air , & par conséquent Mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif* ?

RECITANT. *Partic.* Partie *Récitante* est celle qui se chante par une seule Voix , ou se joue par un seul Instrument ; par opposition aux Par-

ties de Symphonie & de Chœur qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs Concertans. (V. RÉCIT.)

RÉCITATION, *f. f.* Action de Réciter la Musique. (Voy. RÉCITER.)

RECITATIF, *f. m.* Discours récité d'un ton musical & harmonieux. C'est une manière de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Musique, dans laquelle le Musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant est nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en sert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité : il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractère de la Langue ; plus la Langue est accentuée & mélodieuse, plus le *Récitatif* est naturel, & approche du vrai discours : il n'est que l'Accent noté dans une Langue vraiment musicale ; mais dans une Langue pesante, sourde & sans accent, le *Récitatif* n'est que du chant,

des cris , de la Psalmodie : on n'y reconnoît plus la parole. Ainsi le meilleur *Récitatif* est celui où l'on chante le moins. Voilà , ce me semble , le seul vrai principe tiré de la nature de la chose , sur lequel on doive se fonder pour juger du *Récitatif* , & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs , toute la Poésie étoit en *Récitatif* , parce que la Langue étant mélodieuse , il suffisoit d'y ajouter la Cadence du Mètre & la Récitation soutenue , pour rendre cette Récitation tout-à-fait musicale ; d'où vient que ceux qui versifioient appelloient cela *chanter*. Cet usage , passé ridiculement dans les autres Langues , fait dire encore aux Poètes , *je chante* , lorsqu'ils ne font aucune sorte de Chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant ; mais chez nous il faut parler ou chanter ; on ne sauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *Récitatif* nécessaire. La Musique domine trop dans nos Airs , la Poésie y est presque oubliée. Nos Drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opéra qui ne se-

roit qu'une suite d'Airs ennuiroit presque autant qu'un seul Air de la même étendue. Il faut couper & séparer les Chants par de la parole; mais il faut que cette parole soit modifiée par la Musique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit rester la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Pièce, feroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le passage du discours au Chant, & réciproquement, est trop disparate; il choque à la fois l'oreille & la vraisemblance : deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne sauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* est le moyen d'union du Chant & de la parole; c'est lui qui sépare & distingue les Aires, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède, & la dispose à goûter celui qui suit : enfin c'est à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut se rendre sans sortir de la Langue donnée, & sans déplacer l'éloquence des Aires..

On ne mesure point le *Récitatif* en chantant. Cette Mesure, qui caractérise les Aires, gâteroit la déclamation

récitative. C'est l'Accent , soit grammatical , soit oratoire , qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons , de même que leur élévation ou leur abaissement. Le Compositeur , en notant le *Récitatif* sur quelque Mesure déterminée , n'a en vue que de fixer la correspondance de la Basse-continue & du Chant , & d'indiquer , à-peu-près , comment on doit marquer la quantité des syllabes , cadencer & scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *Récitatif* que de la Mesure à quatre Tems ; mais les François entre-mêlent le leur de toutes sortes de Mesures.

Ces derniers arment aussi la Clef de toutes sortes de transpositions , tant pour le *Récitatif* que pour les Airs : ce que ne font pas les Italiens ; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel : la quantité de Modulations dont ils le chargent , & la promptitude des Transitions , faisant que la Transposition convenable à un Ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe , multiplieroit trop les Accidens sur les mêmes Notes ; & rendroit le *Récitatif* presque impossible à suivre , & très-difficile à noter.

En effet , c'est dans le *Récitatif* qu'on doit faire usage des Transitions harmoniques les plus recherchées , & des plus savantes Modulations. Les Airs n'offrant qu'un sentiment , qu'une image , renfermés enfin dans quelque unité d'expression , ne permettent gueres au Compositeur de s'éloigner du Ton principal ; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace , il n'offriroit que des Phrases étranglées , entassées , & qui n'auroient ni liaison , ni goût , ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la Musique Francoise , & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif* , où les expressions , les sentimens , les idées varient à chaque instant , on doit employer des Modulations également variées qui puissent représenter par leurs contextures , les successions exprimées par le discours du Récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne sont pas bornées aux Intervalles musicaux ; elles sont infinies & impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision , le Musicien , pour suivre la parole , doit au moins les imiter le plus qu'il est possible ; & afin de porter dans l'esprit des

Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes, il a recours à des Transitions qui les supposent : si , par exemple , l'Intervalle du semi-Ton majeur au mineur lui est nécessaire , il ne le notera pas , il ne sauroit ; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de Basse suffit souvent pour changer toutes les idées , & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reste , comme il importe que l'Auditeur soit attentif au *Récitatif* , & non pas à la Basse , qui doit faire son effet sans être écoutée , il suit de-là que la Basse doit rester sur la même Note autant qu'il est possible ; car c'est au moment qu'elle change de Note & frappe une autre corde , qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares & bien choisis , n'usent point les grands effets ; ils distraient moins fréquemment le Spectateur & le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler , quoique l'Harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que

ces Basses perpétuellement sautillantes, qui courent de Croche en Croche après la succession harmonique, & font, sous la Mélodie de la Voix, une autre maniere de Mélodie fort plate & fort ennuyeuse. Le Compositeur doit savoir prolonger & varier ses Accords sur la même Note de Basse, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de Basse, & empêche l'Auditeur de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du Drame, à séparer & faire valoir les Aïrs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais quelque éloquent que soit le Dialogue, quelque énergique & savant que puisse être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet; parce que ce n'est point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la Musique, & que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'Opéra. Or, c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scènes, abusent du *Récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même,

il ennuie , parce qu'il dure trop , & que ce n'est pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démofthène parlant tout le jour ennuiroit à la fin ; mais il ne s'ensuivroit pas de-là que Démofthène fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais , le disent bien gratuitement ; puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Musique dont les Connoisseurs fassent tant de cas & sur laquelle ils soient aussi difficiles. Il suffit même d'exceller dans cette seule partie , fût-on médiocre dans toutes les autres , pour s'élever chez eux au rang des plus illustres Artistes , & le célèbre *Porpora* ne s'est immortalisé que par-là.

J'ajoute que , quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expression que dans les Aïrs , elle s'y trouve pourtant quelquefois ; & quand elle s'y trouve , elle y fait plus d'effet que dans les Aïrs mêmes. Il y a peu de bons Opéra , où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoisseurs , & l'intérêt dans tout le Spectacle ; l'effet de ces morceaux montre assez

que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la maniere de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancone, un morceau de *Récitatif* d'une seule ligne, & sans autre Accompagnement que la Basse, faire un effet prodigieux non-seulement sur les Professeurs de l'Art, mais sur tous les Spectateurs. « C'é-
 » toit, dit-il, au commencement du
 » troisieme Acte. A chaque représen-
 » tation un silence profond dans tout
 » le Spectacle annonçoit les approches
 » de ce terrible morceau. On voyoit
 » les visages pâlir, on se sentoît fris-
 » sonner, & l'on se regardoit l'un l'au-
 » tre avec une sorte d'effroi : car ce
 » n'étoient ni des pleurs, ni des plain-
 » tes; c'étoit un certain sentiment de
 » rigueur âpre & dédaigneuse qui trou-
 » bloit l'ame, ferroit le cœur & gla-
 » coit le sang ». Il faut transcrire le
 passage original; ces effets sont si peu
 connus sur nos théâtres que notre Lan-
 gue est peu exercée à les exprimer.

*L'anno quatordecimo del secolo pre-
 sente nel Dramma che si rapresentava
 in Ancona, v'era su'l principio dell'
 Atto terzo una riga di Recitativo non
 accompagnato da altri stromenti che*

dal Basso ; per cui , tanto in noi professori , quanto negli ascoltanti , si destava una tal e tanta commozione di animo , che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro , per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno ,) ma di un certo rigore e freddo nel sangue , che di fatto turbava l'animo. Tredecì volte si recitò il Dramma , e sempre seguì l'effetto stesso universalmente ; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio , con cui l'Uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto.

RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ est celui auquel , outre la Basse-continue , on ajoute un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement , qui ne peut gueres être syllabique , vu la rapidité du débit , est ordinairement formé de longues Notes soutenues sur des Mesures entières , & l'on écrit pour cela sur toutes les Parties de Symphonie le mot *Sostenuto* , principalement à la Basse , qui , sans cela , ne frapperoit que des coups secs & détachés à chaque changement de Note , comme dans le *Récitatif* ordinaire ; au lieu

qu'il faut alors filer & soutenir les Sons selon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'Accompagnement.

RÉCITATIF MESURE. Ces deux mots sont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on sent quelque autre Mesure que celle des vers n'est plus du *Récitatif*. Mais souvent un *Récitatif* ordinaire se change tout-d'un-coup en Chant, & prend de la Mesure & de la Mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les Parties à *Tempo* ou à *Battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent musical & se développe à l'instant par les plus douces inflexions du Chant; puis, coupée de la même manière par quelque autre réflexion vive & impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & mesurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flûtes & de Cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *Récitatifs* Italiens.

On mesure encore le *Récitatif*, lorsque l'Accompagnement dont on le charge étant chantant & mesuré lui-même, oblige le *Récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *Récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *Récitatif* accompagnant l'Accompagnement.

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, oblige pour ainsi dire le *Récitant* & l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs & s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de *Récitatif* & de *Mélodie* revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne. L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui; & ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre. Jusqu'ici la Musique Française n'a su faire aucun usage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée

dans une scène du *Devin du Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenoit plus intéressante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des scènes grandes & pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique & badin ?

RECITER, *v. a. & n.* C'est chanter ou jouer seul dans une Musique, c'est exécuter un *Récit.* (Voyez *RÉCIT.*)

RECLAME, *f. f.* C'est dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verset. (Voyez *RÉPONS.*)

REDOUBLÉ, *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle simple porté à son Octave. Ainsi la Treizieme, composée d'une Sixte & de l'Octave, est une *Sixte redoublée*; & la Quinzieme, qui est une Octave ajoutée à l'Octave, est une *Octave redoublée*. Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoute deux, l'Intervalle est triplé; quadruplé, quand on ajoute trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom passe sept en nombre, est tout au moins *redoublé*. Pour trouver le simple d'un Intervalle *redoublé* quelconque, rejet-

tez sept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet Intervalle, & le reste fera le nom de l'Intervalle simple : de treize rejetez sept, il reste six ; ainsi la Treizieme est une Sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois sept ou quatorze, il reste un : ainsi la Quinzieme est un Unisson triplé, ou une Octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un Intervalle simple quelconque, ajoutez-y sept, & vous aurez le nom du même Intervalle *redoublé*. Pour tripler un Intervalle simple, ajoutez-y quatorze, &c. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION, *s. f.* Suite de Notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *Déduction*, n'est gueres en usage que dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaison de tous les Couplets d'une Chançon par les mêmes paroles & par le même Chant, qui se dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la première fois par le sieur Delaire en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la Basse, l'Accord convenable à chaque degré du Ton, tant en Mode

majeur qu'en Mode mineur , & tant en montant qu'en descendant.

On trouve , *Pl. L. Fig. 6* , cette formule chiffrée sur l'Octave du Mode majeur , & *Fig. 7* , sur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton soit bien déterminé , on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *Regle* , tant que l'Auteur sera resté dans l'Harmonie simple & naturelle que comporte le Mode. S'il sort de cette simplicité par des Accords par supposition ou d'autres licences , c'est à lui d'en avertir par des Chiffres convenables ; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de Ton : mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *Regle de l'Octave* , & cette *Regle* doit s'étudier sur la Basse fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *Regles* élémentaires de l'Harmonie , contienne une faute contre ces mêmes *Regles* ; c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les loix qu'on leur donne. Cette faute est dans l'Accompagnement de la sixième Note dont l'Accord chiffré d'un 6 , peche

contre les regles ; car il ne s'y trouve aucune liaison , & la Basse-fondamentale descend diatoniquement d'un Accord parfait sur un autre Accord parfait ; licence trop grande pour pouvoir faire *Regle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison , en ajoutant une Septieme à l'Accord parfait de la Dominante ; mais alors cette Septieme , devenue Octave sur la Note suivante , ne feroit point sauvée , & la Basse-fondamentale , descendant diatoniquement sur un Accord parfait , après un Accord de Septieme , feroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixieme Note l'Accord de petite Sixte , dont la Quarte feroit liaison ; mais ce feroit fondamentalement un Accord de Septieme avec Tierce mineure , où la Dissonance ne feroit pas préparée ; ce qui est encore contre les *Regles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte sur cette sixieme Note , & ce feroit alors l'Accord parfait de la Seconde ; mais je doute que les Musiciens approuvassent un Renversement aussi mal entendu que celui-là ; Renversement que l'oreille n'adopte point , & sur un Ac-

cord qui éloigne trop l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Dominante , en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu de la Septieme , & alors la Sixte simple iroit très-bien sur la fixieme Note qui fuit ; mais la Sixte-Quarte iroit très-mal sur la Dominante , à moins qu'elle n'y fût suivie de l'Accord parfait ou de la Septieme ; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Regle* qui sert non-seulement dans la pratique , mais de modele pour la pratique , ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejetées par l'oreille ; & chaque Note , sur-tout la Dominante , y doit porter son Accord propre , lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine , que nos *Regles* sont mauvaises , ou que l'Accord de Sixte , dont on Accompagne la fixieme Note en montant , est une faute qu'on doit corriger , & que pour Accompagner régulièrement cette Note , comme il convient dans une formule , il n'y a qu'un seul Accord à lui donner , savoir celui de Septieme ; non une Septieme fondamentale , qui , ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre Septieme ,
feroit

seroit une faute ; mais une Septieme renversée d'un Accord de Sixte-ajoutée sur la Tonique. Il est clair que l'Accord de la Tonique est le seul qu'on puisse inférer régulièrement entre l'Accord parfait ou de Septieme sur la Dominante , & le même Accord sur la Note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne ; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront régulière.

RÉGLER LE PAPIER. C'est marquer sur un papier blanc les Portées pour y noter la Musique. (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RÉGLEUR, *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de Musique. (Voyez COPISTE.)

RÉGLURE, *s. f.* Maniere dont est réglé le papier. *Cette Réglure est trop noire. Il y a plaisir de Noter sur une Réglure bien nette.* (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RELATION, *s. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un Intervalle , considéré par le genre de cet Intervalle. La *Relation* est *juste* , quand l'Intervalle est juste , majeur ou mineur ; elle est *fausse* , quand il est

Dict. de Musique. Tom. III. B

superflu ou diminué. (Voyez INTER-
VALLE.)

Parmi les *fausses Relations* , on ne considère comme telles dans l'Harmonie , que celles dont les deux Sons ne peuvent entrer dans le même Mode. Ainsi le Triton , qui dans la Mélodie est une *fausse Relation* , n'en est une dans l'Harmonie que lorsqu'un des deux Sons qui le forment , est une corde étrangère au Mode. La Quarte diminuée , quoique bannie de l'Harmonie , n'est pas toujours une *fausse Relation*. Les Octaves diminuée & superflue , étant non - seulement des Intervalles bannis de l'Harmonie , mais impraticables dans le même Mode , sont toujours de *fausses Relations*. Il en est de même des Tierces & des Sixtes diminuée & superflue , quoique la dernière soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses Relations* étoient toutes défendues. A présent elles sont presque toutes permises dans la Mélodie , mais non dans l'Harmonie. On peut pourtant les y faire entendre , pourvu qu'un des deux Sons qui forment la *fausse Relation* , ne soit admis que comme Note de goût , & non comme partie constitutive de l'Accord.

On appelle encore *Relation enharmonique*, entre deux cordes qui sont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui se trouve entre le Dièse de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'est, par le Tempérament, la même touche sur l'Orgue & sur le Clavecin; mais en rigueur ce n'est pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE, *adj.* Les Sons *Remis* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*Intense*, & il y a cette différence entre *Remisse* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intense* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* se disent de la sensation que le Son porte à l'oreille; au lieu qu'*Intense* & *Remisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

RENFORCER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est passer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en enfant & augmentant les Sons, soit sur une Tenue, soit sur une suite de Notes, jusqu'à ce qu'ayant

atteint celle qui sert de terme au *Renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Musique par le mot *Crescendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

RENTREE, *f. f.* Retour du sujet, sur-tout après quelques Pauses de silence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelque autre Dessein.

RENVERSE. En fait d'Intervalles; *Renversé* est opposé à *Direct*. (Voyez DIRECT.) Et en fait d'Accords, il est opposé à *Fondamental*. (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT, *f. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui composent les Accords, & dans les Parties qui composent l'Harmonie : ce qui se fait en substituant à la Basse, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu, & réciproquement.

Il est certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui est celui de la génération de l'Accord même : mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression,

le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent souvent le Compositeur de changer cet ordre en renversant les Accords, & par conséquent la disposition des Parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manieres, & quatre choses en vingt-quatre manieres, il semble d'abord qu'un Accord parfait devroit être susceptible de six *Renversemens*, & un Accord dissonant de vingt-quatre; puisque celui-ci est composé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'Octaves. Mais il faut observer que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renversemens* toutes les dispositions différentes des Sons supérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainsi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi sol*, & *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *Renversement*, & ne portent qu'un même nom; ce qui réduit à trois tous les *Renversemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord dissonant; c'est-à-dire, à autant de *Renversemens* qu'il entre de différens Sons dans

l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Basse-fondamentale se fait entendre dans la Partie la plus grave, ou, si la Basse-fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les Accords, l'Harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les Sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'Accord, quand le Son fondamental est transposé ; *Renversement* de l'Harmonie, quand le Dessus ou quelque autre Partie marche comme devoit faire la Basse.

Par-tout où un Accord direct sera bien placé, ses *Renversemens* seront bien placés aussi, quant à l'Harmonie ; car c'est toujours la même succession fondamentale. Ainsi à chaque Note de Basse-fondamentale, on est maître de disposer l'Accord à sa volonté, & par conséquent de faire à tout moment des *Renversemens* différens ; pourvu qu'on ne change point la succession régulière & fondamentale, que les Dissonances

soient toujours préparées & sauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note sensible monte toujours, & qu'on évite les fausses Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences mystérieuses que mettent les Compositeurs entre les Accords où le Dessus syncope, & ceux où la Basse doit syncoper; comme, par exemple, entre la Neuvième & la Seconde: c'est que dans les premiers l'Accord est direct & la Dissonance dans le Dessus; dans les autres l'Accord est *renversé*, & la Dissonance est à la Basse.

A l'égard des Accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *Renverser*. Comme le Son qu'on ajoute à la Basse est entièrement étranger à l'Harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres Sons, qui rend la Dissonance moins dure. Que si ce Son ajouté vient à être transposé dans les Parties supérieures, comme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet; & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque

autre Son de l'Accord. V. au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *Renversement* ne dépend que de l'étude & de l'art : le choix est autre chose ; il faut de l'oreille & du goût ; il y faut de l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renversement* soit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'est pas pour l'effet & l'expression. Il est certain que la Basse-fondamentale est faite pour soutenir l'Harmonie & régner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverse* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela ; sans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Musiques récentes, où les Dessus chantent quelquefois comme des Basses, & les Basses toujours comme des Dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renversemens* d'un Accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez *FACE*.)

RENVOI, *f. m.* Signe figuré à vo-

lonté, placé communément au-dessus de la Portée, lequel correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, & de-là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION, *s. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'est ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les cordes essentielles du Mode, celles qui composent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette Triade, les deux extrêmes; c'est-à-dire, la Finale & la Dominante, qui sont proprement la Répercussion du Ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu qui n'est que la Répercussion du Mode. (Voyez TON & MODE.)

RÉPÉTITION, *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une Piece de Musique que l'on veut exécuter en public. Les *Répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les Acteurs puissent prévoir leurs Parties, pour qu'ils se concertent & s'accordent bien en-

semble , pour qu'ils faissent l'esprit de l'ouvrage , & rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* servent au Compositeur même pour juger de l'effet de sa Piece , & faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

RÉPLIQUE , *f. f.* Ce terme en Musique signifie la même chose qu'*Octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *Réplique* l'Unisson de la même Note dans deux Parties différentes. Il y a nécessairement des *Répliques* à chaque Accord dans toute Musique à plus de quatre Parties. (Voyez UNISSON.)

RÉPONS , *f. m.* Espèce d'Antienne redoublée qu'on chante dans l'Eglise Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules , & qui finit en manière de Rondeau par une Réprise appelée *Reclame*.

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire , sans sortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave , ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le Verset d'un *Répons* se termine par la Note finale

du Mode; il suffit que cette Fénale termine le *Répons* même.

RÉPONSE, *f. f.* C'est, dans une Fugue, la rentrée du sujet par une autre Partie, après que la première l'a fait entendre; mais c'est sur-tout dans une Contre-Fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.)

REPOS, *f. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le Chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine: si la Cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos*; car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une Dissonance. On voit par-là qu'il y a précisément autant d'espèces de *Repos* que de sortes de Cadences pleines; (Voyez CADENCE.) & ces différens *Repos* produisent dans la Musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *Repos* avec les Silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE, *f. f.* Toute Partie d'un

Air, laquelle se répète deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *Reprise*. C'est en ce sens qu'on dit que la première *Reprise* d'une Overture est grave, & la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *Reprise* que la seconde Partie d'un Air. On dit ainsi que la *Reprise* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *Reprise* est encore chacune des Parties d'un Rondeau qui souvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répète que la première.

Dans la Note on appelle *Reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précède; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *Reprises*, la grande & la petite. La grande *Reprise* se figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Française par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traversent toute la Portée, & entre lesquelles on insère un point dans chaque espace: mais cette seconde manière s'abolit peu-à-peu; car ne pouvant imiter tout-à

fait la Musique Italienne , nous en prenons du moins les mots & les signes ; comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *Reprise* , ainsi ponctuée à droite & à gauche , marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois , tant la Partie qui précède que celle qui suit ; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Passe - pieds , Menuets , Gavottes , &c.

Lorsque la *Reprise* a seulement des points à sa gauche , c'est pour la répétition de ce qui précède , & lorsqu'elle a des points à sa droite , c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention , adoptée par quelques-uns , fût tout-à-fait établie ; car elle me paroît fort commode. (Voy. Pl. L. Fig. 8.) la figure de ces différentes *Reprises*.

La petite *Reprise* est , lorsqu'après une grande *Reprise* on recommence encore quelques-unes des dernières Mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *Reprise* , mais on se sert ordinairement

de quelque signe de Renvoi figuré au-dessus de la Portée. (Voyez RENVOI.)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la dernière Note d'une *Reprise* se rapporte exactement, pour la Mesure, & à celle qui commence la même *Reprise*, & à celle qui commence la *Reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Mesure, après la Note qui termine une *Reprise* on ajoute deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la Mesure. Or, comme à la fin d'une première Partie on a premièrement la première Partie à reprendre, puis la seconde Partie à commencer, & que cela ne se fait pas toujours dans des Tems ou Parties de Tems semblables, on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la première *Reprise*, l'une avant le signe de *Reprise* avec les premières Notes de la première Partie; l'autre après le même signe pour commencer la seconde Partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première finale

jusqu'à sa répétition , pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer , comme nul , tout ce qui est compris sous le demi-cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte , plus claire , ni plus exacte ; mais la *Figure 9. de la Planche L.* suffira pour la faire entendre parfaitement.

RESONNANCE , *s. f.* Prolongement ou réflexion du Son , soit par les vibrations continuées des cordes d'un Instrument , soit par les parois d'un corps sonore , soit par la collision de l'air renfermé dans un Instrument à vent. (Voyez SON , MUSIQUE , INSTRUMENT.)

Les voûtes elleptiques & paraboliques résonnent , c'est-à-dire , réfléchissent le Son. (Voyez ECHO.)

Selon M. Dodart , le nez , la bouche , ni ses parties , comme le palais , la langue , les dents , les lèvres ne contribuent en rien au Ton de la Voix ; mais leur effet est bien grand pour la *Résonnance*. (Voyez VOIX.)

Un exemple bien sensible de cela se tire d'un Instrument d'acier appelé Trompe de Béarn ou Guimbarde ; lequel , si on le tient avec les doigts & qu'on frappe sur la languette , ne

rendra aucun Son ; mais si le tenant entre les dents on frappe de même , il rendra un Son qu'on varie en serrant plus ou moins , & qu'on entend d'assez loin , sur-tout dans le bas.

Dans les Instrumens à Cordes , tels que le Clavecin , le Violon , le Violoncelle , le Son vient uniquement de la corde ; Mais la *Résonnance* dépend de la caisse de l'Instrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'est rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il est possible. Ainsi pour resserrer cet Accord *ut sol mi* , qui comprend une Dixieme , il faut renverser ainsi *ut mi sol* , & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez ACCORD , RENVERSEMENT.)

RESTER , *v. n.* *Rester* sur une syllabe , c'est la prolonger plus que n'exige la Prosodie , comme on fait sous les Roulades ; & *Rester* sur une Note , c'est y faire une Tenue , ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la Mesure soit oublié.

RHYTHME , *s. m.* C'est , dans sa définition la plus générale , la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est , en Musique ,

la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur , de la longueur ou de la brièveté des Tems.

Aristide Quintilien divise le *Rhythme* en trois especes ; savoir , le *Rhythme* des corps immobiles , lequel résulte de la juste proportion de leurs Parties , comme dans une statue bien faite ; le *Rhythme* du Mouvement local , comme dans la Danse , la démarche bien composée , les attitudes des Pantomimes , & le *Rhythme* des Mouvements de la Voix ou de la durée relative des Sons , dans une telle proportion , que soit qu'on frappe toujours la même corde , soit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu , l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée & la quantité. Cette dernière espece de *Rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *Rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier sens , c'est du *Rhythme* que naissent le nombre & l'Harmonie dans l'éloquence ; la Mesure & la Cadence dans la Poésie : dans le second , *Rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes , &

s'appelle aujourd'hui *Mesure*. (Voy. MESURE.) C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *Rhythme* des Anciens.

Comme les syllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus sensibles , plus déterminées que celles de notre Langue , & que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes , longues ou breves , différemment combinées , le *Rhythme* du Chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds , & n'en étoit proprement que l'expression. Il se divisoit , ainsi qu'eux , en deux Tems , l'un frappé , l'autre levé ; l'on en comptoit trois Genres , même quatre & plus , selon les divers rapports de ces Tems. Ces Genres étoient l'*Egal* , qu'ils appelloient aussi *Dactylique* , où le *Rhythme* étoit divisé en deux Tems égaux ; le *Double* , *Trochaïque* , ou *Iambique* dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double de celle de l'autre ; le *Sesquialtère* , qu'ils appelloient aussi *Péonique* , dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport

de 3 à 12; & enfin l'*Epitrite*, moins usité, où le rapport des deux Tems étoit de 3 à 4.

Les Tems de ces *Rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de Notes longues ou breves, selon le Mouvement, & dans ce sens, un Tems pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de Mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient : mais les deux Tems conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme*.

Outre cela, le Mouvement & la marche des syllabes, & par conséquent des Tems & du *Rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la volonté du Poëte, selon l'expression des paroles & le caractère des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *Rhythme*; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le *Rhythme*, par rapport aux pieds

qui entroient dans la Poésie, se partageoit en trois autres Genres. Le *Simple* ; qui n'admettoit qu'une sorte de pieds ; le *Composé*, qui résulloit de deux ou plusieurs especes de pieds ; & le *Mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *Rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme ; c'est-à-dire, se battre à deux Tems toujours égaux, comme dans les vers Hexametres, Pentamètres, Adoniens, Anapestiques, &c. ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques : ou diversifié, c'est-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, &c. Mais dans tous ces cas les *Rhythmes*, même semblables ou égaux ; pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vitesse selon la nature des pieds. Ainsi de deux *Rhythmes* de même Genre, résultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier au-

été double de l'autre en durée. Les silences se trouvoient aussi dans *Rhythme* ancien ; non pas , à la vérité , comme les nôtres , pour faire seulement quelque'une des Parties , ou pour donner certains caractères au Chant : mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appelés *alecétiques* , qui manquoient d'une syllabe : ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers pour suppléer à cette syllabe.

L'égard des Tenues , ils les connoissent sans doute , puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique devoit cependant être fort rare par eux ; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *Rhythme* , qui étoit que l'expression de la Mesure étoit l'Harmonie des vers. Il ne paraît pas non plus qu'ils pratiquassent les *Alises* , les *Synopes* , ni les *Points* , moins que les Instrumens ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la Voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Proffius dans son Livre de *Poëmatica cantû* , & *viribus Rhythmi* , représente beaucoup le *Rhythme* ancien , & lui attribue toute la force de l'an-

cienne Musique. Il dit qu'un *Rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoute que le langage & la Poésie modernes sont peu propres pour la Musique, & que nous n'aurons jamais de bonne Musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le Chant; c'est-à-dire, jusqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul Pied: de sorte que nous n'avons dans notre Poésie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont. Ce n'est sûrement pas-là de l'étoffe pour la Musique.

Le *Rhythme* est une partie essentielle de la Musique, & sur-tout de l'imita-

2. Sans lui la Mélodie n'est rien , & lui-même il est quelque chose , même on le sent par l'effet des tam-tams. Mais d'où vient l'impression que fait sur nous la Mesure & la Cadence ? Quel est le principe par lequel ces sons tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames , & peuvent y porter le sentiment des passions ? Demandez-le au Metaphysicien. Tout ce que nous pouvons dire ici est que , comme la Mélodie tire son caractère des accens de la Langue , le *Rhythme* tire le sien de la Prosodie ; & alors il est comme image de la parole : à nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractère rythmique aussi bien qu'un caractère mélodieux , absolu & indépendant de la Langue ; comme la tristesse , qui marche par Tems égaux & lents , de même que par Tons remises & bas ; de même que par Tems sautillans & vites , de même que par Tons aigus & intenses : où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractère propre , mais plus difficile à saisir , à cause que la plupart des autres passions étant composées , participent , plus ou moins , tant des

précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *s. f.* Partie de l'Art musical qui enseignoit à pratiquer les regles du Mouvement & du *Rhythme*, selon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractère dont il s'agissoit, à connoître & posséder à fond toutes les sortes de Rhythmes, à discerner & employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la maniere à la fois la plus expressive & la plus agréable, & enfin à distinguer l'*Arsis* & la *Thesis*, par la marche la plus sensible & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPEE, *ῥυθμοποιία s. f.* Partie de la Science Musicale qui prescrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez R H Y T H M E.) La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouvement ou le Tems, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer,
soit

it pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des Mouvements muets, appellés *Orchests*, & en général de tous les Mouvements réguliers. Mais elle se rapportoit principalement à la Poésie; parce qu'alors la Poésie régloit tous les Mouvements de la Musique, qu'il n'y avoit point de Musique purement instrumentale, qui eût un rythme indépendant.

On fait que la *Rhythmopée* se pargeoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & ferré, un autre élevé & grand, & le moyen paisible & tranquille, mais du reste les Anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur Musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le Chant.

RIGAUDON, *f. m.* Sorte de Danse dont l'Air se bat à deux Tems, d'un mouvement gai, & se divise ordinairement en deux Reprises phrasées de quatre en quatre Mesures, & commençant par la dernière Note du second Tems.

On trouve *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à

Dict. de Musique. Tom. III. C

un Maître à Danfer , que le nom de cette Danse venoit de celui de l'inventeur , lequel s'appelloit *Rigaud*.

RIPPIENO , *f. m.* Mot Italien qui se trouve assez fréquemment dans les Musiques d'Eglise , & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous*.

RITOURNELLE , *f. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en maniere de Prélude à la tête d'un Air , dont ordinairement il annonce le Chant ; ou à la fin , pour imiter & assurer la fin du même Chant ; ou dans le milieu , pour reposer la Voix , pour renforcer l'expression ou simplement pour embellir la Piece.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne , les *Ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona* , qui signifient que l'Instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelles , vient de l'Italien *Ritornello* , & signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant , & presque indépendant de la vocale , on ne s'en tient plus gueres à de simples répétitions ; aussi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE , *f. m.* Le papier séparé qui contient la Musique que doit exécuter un Concertant , & qui s'appelle *Partie* dans un Concert , s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainsi l'on doit distribuer une *Partie* à chaque Musicien , & un *Rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE , *f. f.* Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom , divisé par couplets , duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple ; touchant , & d'un goût un peu antique , l'Air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornemens , rien de maniéré , une mélodie douce , naturelle , champêtre , & qui produise son effet par elle-même , indépendamment de la manière de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant , il suffit qu'il soit naïf , qu'il n'offusque point la parole , qu'il la fasse bien entendre , & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite , n'ayant rien de saillant , n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens , l'intérêt augmente insensiblement , & quelquefois on se trouve

attendri jusqu'aux larmes , sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut , pour le Chant de la *Romance* , qu'une Voix juste , nette , qui prononce bien , & qui chante simplement.

ROMANESQUE , *f. f.* Air à danfer. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE , *adj. pris subst.* Note blanche & ronde , sans queue , laquelle vaut une Mesure entiere à quatre Tems , c'est-à-dire , deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* est de toutes les Notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois , au contraire , elle étoit celle qui en avoit le moins , & elle s'appelloit semi-Breve. (Voyez SEMI-BREVE & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE.. Sorte de Chançon à boire , & pour l'ordinaire mêlée de galanterie , composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour , & sur lesquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

RONDEAU , *f. m.* Sorte d'Air à deux ou plusieurs Reprises , & dont la forme

est telle qu'après avoir fini la seconde reprise on reprend la première, & ainsi de suite, revenant toujours & finissant par cette même première Reprise par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes sont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pièces de Clavecin Françaises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion. Telle est pour les Musiciens celle des *Rondeaux*. Il faut beaucoup de discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *Rondeau* une pensée complete, divisée en deux membres, en reprenant la première incise & finissant par-là. Il est ridicule de mettre en *Rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier & finissant par-là. Enfin il est ridicule de mettre en *Rondeau* une

pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle ; en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui , il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre , amène une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le second ; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle , emplissant le premier membre , éclaire une comparaison dans le second ; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve & sa confirmation dans le second ; toutes les fois , enfin , que le premier membre contient la proposition de faire une chose , & le second la raison de la proposition , dans ces divers cas & dans les semblables le *Rondeau* est toujours bien placé.

ROULADE , *f. f.* Passage dans le Chant de plusieurs Notes sur une même syllabe.

La *Roulade* n'est qu'une imitation de la Mélodie instrumentale dans les occasions où , soit pour les graces du Chant , soit pour la vérité de l'image , soit pour la force de l'expression , il

est à propos de suspendre le discours & de prolonger la Mélodie : mais il faut , de plus , que la syllabe soit longue , que la voix en soit éclatante & propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement & légèrement les Notes de la *Roulade* sans fatiguer l'organe du Chanteur , ni , par conséquent , l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix , sont les *a* ; ensuite les *o* , les *e* ouverts : l'*i* & l'*u* sont peu sonores : encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nazales , on n'y doit jamais faire de *Roulades*. La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* est beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'est la Françoisé ; aussi les Musiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire , les François , obligés de composer presque toute leur Musique syllabique , à cause des voyelles peu favorables , sont contraints de donner aux Notes une marche lente & posée , ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes ; ce qui rend nécessairement le Chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la Musique Françoisé pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *Roulade* soit toujours hors de place dans un Chant triste & pathétique. Au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des Accens, que l'esprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'usage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez NEUME.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du Chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver la comporte aussi.

La *Roulade* est une invention de la Musique Moderne. Il ne paroît pas que les Anciens en aient fait aucun usage, ni jamais battu plus de deux Notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux Musiques, dont l'une étoit asservie à la Langue, & dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *f. m.* (Voyez ROULADE.)

S.

S. Cette lettre écrite seule dans la Partie récitante d'un Concerto signifie *Solo* ; & alors elle est alternative avec le T. qui signifie *Tutti*.

SARABANDE, *f. f.* Air d'une Danse grave , portant le même nom , laquelle paroît nous être venue d'Espagne , & se dançoit antrefois avec des Castagnettes. Cette Danse n'est plus en usage , si ce n'est dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la Sarabande est à trois Tems lents.

SAUT, *f. m.* Tout passage d'un Son à un autre par Degrés disjoints est un Saut. Il y a *Saut régulier* qui se fait toujours sur un Intervalle consonnant , & *Saut irrégulier* , qui se fait sur un Intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les Dissonances , excepté la Seconde qui n'est pas un Saut , sont plus difficiles à entonner que les Consonnances. Observation nécessaire dans la Mélodie pour composer des Chants faciles & agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *Sauter* le Ton, lorsque donnant trop de vent dans un Flûte, ou dans un tuyau d'un Instrument à vent, on force l'air à se diviser & à faire résonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses Harmoniques. Quant le *Saut* est d'une Octave entiere, cela s'appelle *Octavier*. (Voy. OCTAVIER.) Il est clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chasse, il faut nécessairement *Sauter*, & ce n'est encore qu'en *Sautant* qu'on fait des Octaves sur la Flûte.

SAUVER, *v. a.* *Sauver* une Dissonance, c'est la résoudre, selon les regles, sur une Consonnance de l'Accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, & à la Basse-fondamentale de l'Accord dissonant, & à la Partie qui forme la Dissonance.

Il n'y a aucune maniere de *Sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence : c'est donc par l'espece de la Cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le Mouvement de la Basse-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la Partie qui forme la Dissonance, elle ne

oit, ni rester en place, ni marcher
 ar Degrés disjoints, mais elle doit
 monter ou descendre diatoniquement
 selon la nature de la Dissonance. Les
 Maîtres disent que les Dissonances ma-
 jeures doivent monter, & les mineures
 descendre; ce qui n'est pas sans excep-
 tion, puisque dans certaines cordes
 Harmonie, une Septieme, bien que
 majeure, ne doit pas monter, mais
 descendre, si ce n'est dans l'Accord ap-
 pellé, fort incorrectement, Accord de
 septieme superflue. Il vaut donc mieux
 dire que la Septieme, & toute Disso-
 nance qui en dérive, doit descendre;
 que la Sixte ajoutée, & toute Disso-
 nance qui en dérive, doit monter. C'est-
 à une regle vraiment générale & sans
 aucune exception. Il en est de même
 de la loi de *Sauver* la Dissonance. Il y a
 des Dissonances qu'on ne peut préparer;
 mais il n'y en a aucune qu'on ne doive
sauver.

A l'égard de la Note sensible appelée
 improprement Dissonance majeure, si
 elle doit monter, c'est moins par la
 regle de *Sauver* la Dissonance, que
 par celle de la marche Diatonique; &
 on le préférer le plus court chemin; & en
 effet il y a des cas, comme celui de la

Cadence interrompue, où cette Note sensible ne monte point.

Dans les Accords par supposition, un même Accord fournit souvent deux Dissonances, comme la Septieme & la Neuvieme, la Neuvieme & la Quarte, &c. Alors ces Dissonances ont dû se préparer & doivent se *Sauver* toutes deux : c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissonne, non-seulement sur la Basse-fondamentale, mais aussi sur la Basse-continue.

SCENE, *f. f.* On distingue en Musique lyrique la *Scene* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *Scene* au moins deux Interlocuteurs. Par conséquent dans le Monologue le caractère du Chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *Scenes* le Chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, & communément le même style, dans toutes les choses qu'il dit; chaque Acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractère qui lui soit propre & qui le distingue d'un autre

Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme, la colere d'une femme a d'autres Accens que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *je vous aime* comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *Scenes*, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler, Ce caractère s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rolle; car le tour de Chant d'une Haute-Contre est différent de celui d'une Basse-Taille; on met plus de gravité dans les Chants des Bas-Deffus, & plus de légéreté dans ceux des Voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile Compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages; en sorte qu'on connoitra bientôt à l'Accent particulier du Récitatif & du Chant, si c'est Mandane ou Emire, si c'est Olinthe ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent & marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant, & d'autres semblables, qu'on parvient à produire l'illusion.

SCHISMA, *f. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du Comma, & dont, par conséquent, la raison est fourde, puisque, pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

SCHOENION. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

SCHOLIE ou **SCOLIE**, *f. f.* Sorte de Chançons chez les anciens Grecs, dont les caracteres étoient extrêmement diversifiés selon les sujets & les personnes. (Voy. CHANSON.)

SÉCONDE, *adj. pris substantiv.* Intervalle d'un Degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les Intervalles de *Seconde*.

Il y a quatre sortes de *Secondes*. La première, appelée *Seconde diminuée*, se fait sur un *Ton* majeur, dont la Note inférieure est rapprochée par un Dièse, & la supérieure par un Bémol. Tel est, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièse. Le rapport de cette *Seconde* est de 375 à 384. Mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le Genre Enharmonique; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu

u Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à son Dièse, que Roffard appelle *Seconde diminuée*, ce n'est pas une *Seconde*, c'est un Unisson altéré.

La deuxième, qu'on appelle *Seconde mineure*, est constituée par le *se-mi-Ton* majeur, comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 5 à 16.

La troisième est la *Seconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton*. Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette *seconde* est de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre Musique.

Enfin la quatrième est la *Seconde superflue*, composée d'un *Ton* majeur & d'un *se-mi-Ton* mineur, comme du *si* au *sol* Dièse : son rapport est de 4 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *Seconde*. Le premier s'appelle simplement Accord de *Seconde* : c'est un Accord de septième renversée, dont la Dissonance est à la Basse ; d'où il s'ensuit bien clairement qu'il faut que la Bas-

se syncope pour la préparer. (Voyez PRÉPARER.) Quand l'Accord de Septieme est dominant ; c'est-à-dire , quand la Tierce est majeure, l'Accord de *Seconde* s'appelle Accord de Triton , & la syncope n'est pas nécessaire , parce que la Préparation ne l'est pas.

L'Autre s'appelle Accord de *Seconde-superflue* ; c'est un Accord renversé de celui de Septieme diminuée , dont la Septieme elle-même est portée à la Basse. Cet Accord est également bon avec ou sans syncope. (Voyez SYNCOPE.)

SEMI. Mot emprunté du Latin & qui signifie *Demi*. On s'en sert en Musique au lieu du *Hémi* des Grecs , pour composer très-barbarement plusieurs mots techniques , moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot , au-devant du nom Grec de quelque Intervalle que ce soit , signifie toujours une diminution , non pas de la moitié de cet Intervalle , mais seulement d'un *Semi-Ton* mineur. Ainsi *Semi-Diton* est la Tierce mineure , *Semi-Diapente* est la Fausse-Quinte , *Semi-Diateffaron* la Quarte diminuée , &c.

SEMI-BREVE, *f. f.* C'est , dans les anciennes Musiques , une valeur : Note ou une Mesure de Tems qui comprend l'espace de deux Minimes ou de deux Blanches ; c'est-à-dire , la moitié d'une Breve. La *Semi-Breve* s'appelle maintenant Ronde , parce qu'elle a cette figure : mais autrefois elle étoit en losange.

Anciennement la *Semi-Breve* se disoit en majeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Breve parite , & la mineure vaut l'autre tiers de la même Breve : ainsi la *Semi-Breve* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Breve* , avant qu'on eût inventé la Minime , étant la Note de moindre valeur , ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité , disoit-on , est , en quelque manière , indiquée par sa figure en losange terminée en haut , en bas & des deux côtés par des points. Or , Muris prouve , par l'autorité d'Aristote & d'Euclide , que le point est indivisible , d'où il conclut que la *Semi-Breve* enfermée entre quatre Points est indivisible comme eux.

SEMI-TON , *f. m.* C'est le moins

dre de tous les Intervalles admis dans la Musique moderne ; il vaut à-peu-près la moitié d'un *Ton*.

Il y a plusieurs especes de *Semi-Tons*. On en peut distinguer deux dans la pratique. Le *Semi-Ton* majeur & le *Semi-Ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques ; savoir , le *Semi-Ton* maxime , le minime & le moyen.

Le *Semi-Ton* majeur est la différence de la Tierce majeure à la Quarte , comme *mi fa*. Son rapport est de 15 à 16 , & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Semi-Ton* mineur est la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure : il se marque sur le même Degré par un Dièse ou par un Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique , & son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la manière de les noter , il n'y en a pourtant aucune sur l'Orgue & le Clavecin , & le même *Semi-Ton* est tantôt majeur & tantôt mineur , tantôt diatonique & tantôt chromatique , selon le Mode où l'on est. Cependant on appelle , dans la pratique , *Semi-Tons*

eurs , ceux qui se marquant par nol ou par Dièse , ne changent nt le Degré ; & *Senti-Tons* majors , ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

Quant aux trois autres *Semi-Tons* nés seulement dans la théorie , le *Semi-Ton* maxime est la différence du *Ton* majeur au *Semi-Ton* mineur , & son rapport est de 25 à 27. Le *Semi-Ton* moyen est la différence du *Semi-Ton* majeur au *Ton* majeur , & son rapport est de 128 à 135. Enfin le *Semi-Ton* minime est la différence du *Semi-Ton* maxime au *Semi-Ton* moyen , & son rapport est de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il n'y a que le *Semi-Ton* majeur qui , en qualité de Seconde , soit quelquefois admis dans l'Harmonie.

SEMI-TONIQUE , *adj.* Echelle *Semi-Tonique* ou *Chromatique*. (Voyez **ECHELLE**.)

SENSIBILITÉ , *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin , à l'Exécution la vive expression de ces mêmes idées , & à l'Auditeur la vive impression des beautés & des défauts de

la Musique qu'on lui fait entendre.
(Voyez GOUT.)

SENSIBLE , *adj.* *Accord Sensible* est celui qu'on appelle autrement *Accord dominant*. (Voyez ACCORD.) Il se pratique uniquement sur la Dominante du Ton ; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant* , & il porte toujours la Note *Sensible* pour Tierce de cette Dominante ; d'où lui vient le nom d'*Accord Sensible*. (Voyez ACCORD.) A l'égard de la Note *Sensible* , (Voyez NOTE.)

SEPTIEME , *adj. pris subst.* Intervalle dissonant renversé de la Seconde , & appelé , par les Grecs , *Heptachordon* , parce qu'il est formé de sept Sons ou de six Degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La premiere est la *Septieme mineure* , composée de quatre Tons , trois majeurs & un mineur , & de deux *semi-Tons* majeurs , comme de *mi* à *re* ; & chromatiquement de dix *semi-Tons* , dont six majeurs & quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxieme est la *Septieme majeure* , composée diatoniquement de cinq Tons , trois majeurs & deux mineurs , & d'un *semi-Ton* majeur ; de sorte

Il ne faut plus qu'un *Semi-Ton* majeur pour faire une Octave, comme à *fi*; & chromatiquement d'onze *Semi-Tons*, dont six majeurs & cinq mineurs. Son rapport est de 8 à 15.

La troisième, est la *Septième diminuée*: elle est composée de trois *Tons*, deux mineurs & un majeur, & de trois *Semi-Tons* majeurs, comme de l'*ut* à *la* Bémol. Son rapport est de 128.

La quatrième est la *Septième superflue*. Elle est composée de cinq *Tons*, deux mineurs & deux majeurs, un *Semi-Ton* majeur & un *Semi-Ton* mineur, comme de *fi* Bémol à *la* Dièse; sorte qu'il ne lui manque qu'un *Semi-Ton* mineur pour faire une Octave. Son rapport est de 81 à 160. Mais cette dernière espèce n'est point usitée en Musique, si ce n'est dans quelques transpositions enharmoniques.

Il y a trois Accords de *Septième*.

Le premier est fondamental, & porte simplement le nom de *Septième*: mais si la Tierce est majeure & la Septième mineure, il s'appelle Accord stable ou Dominant. Il se compose de la Tierce, de la Quinte & de la Septième.

Le second est encore fondamental , & s'appelle Accord de *Septieme diminuée*. Il est composé de la Tierce mineure , de la fausse-Quinte & de la *Septieme diminuée* dont il prend le nom ; c'est-à-dire , de trois Tierces mineures consécutives , & c'est le seul Accord qui soit ainsi formé d'Intervalles égaux ; il ne se fait que sur la Note sensible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troisieme s'appelle Accord de *Septieme superflue*. C'est un Accord par supposition formé par l'Accord dominant , au-dessous duquel la Basse fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septieme-²-Sixte* , qui n'est qu'un renversement de l'Accord de Neuvieme. Il ne se pratique gueres que dans les Points d'Orgue à cause de sa dureté. (Voy. ACCORD.)

SÉRÉNADE , *s. f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de Musique Instrumentale ; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle aussi *Sérénades* les Pièces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *Sérénades* est passée depuis long-tems , ou ne dure plus que parmi le Peuple , &

est grand dommage. Le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait leur valoir la Musique & la rend plus licieuse.

Ce mot, Italien d'origine, vient sans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, soir. Quand le Concert se fait sur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade*.

SERRÉ, *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres épais de la Musique Ecclésiastique sont le premier & le second de chaque Tétracorde. (Voy. ÉPAIS.) SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens Musiciens dans la composition des mots servant à exprimer différentes sortes de Mesures.

Ils appelloient donc *Sesqui-alter* les Mesures dont la principale Note avoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire; c'est-à-dire, trois des parties dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les Mesures triples, soit dans les mesures, où la Breve, même sans points, avoit trois demi-Breves; soit dans les mesures, où la demi-Breve valoit trois quarts, &c.

Ils appelloient encore *Sesqui-Octave Triple*, marqué par ce signe C $\frac{9}{8}$.

Double *Sesqui-Quarte*, le Triple marqué C $\frac{2}{4}$, & ainsi des autres. *Sesqui-Diton* ou *Hémi-Diton*, dans la Musique Grecque, est l'Intervalle d'une Tierce majeure diminuée d'un semi-Ton ; c'est-à-dire, une Tierce mineure.

SEXTUPLE, *adj.* Nom donné assez improprement aux Mesures à deux Tems, composées de six Notes égales, trois pour chaque Tems. Ces sortes de Mesures ont été appelées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *Mesures à six Tems*.

On peut compter cinq especes de ces Mesures *Sextuples* ; c'est-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui est composée de six Rondes ou semi-Breves, appelée en France *Triple de six pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appelée *Triple de six pour seize*, composée de six doubles-Croches seulement, & qui se marque ainsi : $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces distinctions sont abolies, & en effet elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de Notes sont moins des Mesures différentes que des modifications de Mouvement dans la même especie de Mesure ;

mesure ; ce qui se marque encore mieux
 avec un seul mot écrit à la tête de l'Air ,
 & avec tout ce fatras de chiffres & de
 notes qui ne servent qu'à embrouiller
 un Art déjà assez difficile en lui-même.
 Voyez DOUBLE , TRIPLE , TEMS ,
 MESURE , VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des sept syllabes dont on
 se sert en France pour solfier les Notes.
 Guy Arétin , en composant sa Gamme ,
 inventa que six de ces syllabes , parce
 qu'il ne fit que changer en Hexacorde
 les Tétracordes des Grecs , quoiqu'il
 au fond sa Gamme fût , ainsi que
 nôtre , composée de sept Notes. Il
 arriva de-là que , pour nommer la sep-
 tième , il falloit à chaque instant changer
 les noms des autres & les nommer de
 diverses manieres : embarras que nous
 avons plus depuis l'invention du *Si* ,
 & la Gamme duquel un Musicien nom-
 mé *de Nivers* fit , au commencement
 du siècle , un ouvrage exprès.

Brossard , & ceux qui l'ont suivi ,
 attribuent l'invention du *Si* à un au-
 tre Musicien nommé *Le Maire* , entre
 le milieu & la fin du dernier siècle ;
 d'autres en font honneur à un certain
van-der-Putten ; d'autres remontent
 jusqu'à Jean de Muris , vers l'an 1330 ;
Dict. de Musique. Tom. III. D

& le Cardinal Bona dit que dès l'onzième siècle, qui étoit celui de l'Arétin, Eriçius Dupuis ajouta une Note aux fix de Guy, pour éviter les difficultés des Muances & faciliter l'étude du Chant.

Mais, sans s'arrêter à l'invention d'Eriçius Dupuis, morte sans doute avec lui, ou sur laquelle Bona, plus récent de cinq siècles, a pu se tromper; il est même aisé de prouver que l'invention du *Si* est de beaucoup postérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de semblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reste Le Maire, en faveur duquel les voix semblent se réunir. Si l'invention consiste à avoir introduit dans la pratique l'usage de cette syllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raisons pour lui en disputer l'honneur. Mais si le véritable inventeur est celui qui a vu le premier la nécessité d'une septième syllabe, & qui en a ajoutée une en conséquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre: car on trouve en plusieurs endroits des écrits

du P. Merfenne la néceffité de cette feptieme fyllabe, pour éviter les Muances ; & il témoigne que plufieurs avoient inventé ou mis en pratique cette feptieme fyllabe à-peu-près dans le même tems & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens ; mais que les uns nommoient cette fyllabe *Ci*, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *Si*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Merfenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Musica*, l'addition de la même feptieme fyllabe ; il l'appelle *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De forte que toute la prétendue invention de Le laire confifte, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *Si*, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di* ; & voilà avec quoi un homme fe immortalife. Du refte, l'ufage du *i* n'eft connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, ne s'eft pas même confervé en Italie.

SICILIENNE, *f. f.* Sorte d'Air à chanfer, dans la Mefure à fix-quatre

ou fix - huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

SIGNES, *f. m.* Ce sont, en général, tous les divers caractères dont on se sert pour noter la Musique. Mais ce mot s'entend plus particulièrement des Dièses, Bémols, Béquarres, Points, Reprises, Pausés, Guidons & autres petits caractères détachés, qui, sans être de véritables Notes, sont des modifications des Notes & de la manière de les exécuter.

SILENCES, *f. m.* Signes répondans aux diverses valeurs des Notes, lesquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime jusqu'à la quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caractères différens pour les *Silences*; car celui qui doit correspondre à la Maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le Bâton de quatre Mesures équivalant à la Longue.

Ces divers *Silences* sont donc : 1. le Bâton de quatre Mesures, qui vaut une Longue : 2. le Bâton de deux Me-

fures , qui vaut une Breve ou Quarrée :
 3. la Pause , qui vaut une semi-Breve
 ou Ronde : 4. la demi - Pause , qui
 vaut une Minime , ou Blanche : 5.
 le Soupir , qui vaut une Noire : 6.
 le demi-Soupir , qui vaut une Croche :
 7. le quart - de-Soupir , qui vaut une
 double - Croche : 8. le demi-quart-de-
 Soupir , qui vaut une triple-Croche :
 9. & enfin le feizieme-de-Soupir , qui
 vaut une quadruple-Croche. Voyez les
 figures de tous ces *Silences Pl. D.*
fig. 9.

Il faut remarquer que le Point n'a
 pas lieu parmi les *Silences* comme
 parmi les Notes ; car bien qu'une
 Voire & un Soupir soient d'égale va-
 leur , il n'est pas d'usage de pointer
 le Soupir pour exprimer la valeur d'une
 Voire pointée : mais on doit , après
 le Soupir , écrire encore un demi-
 soupir. Cependant , comme quelques-
 uns pointent aussi les *Silences* , il faut
 que l'Exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE , *f. f.* Dans les Doubles &
 dans les Variations , le premier Couplet
 ou l'Air original , tel qu'il est d'abord
 noté , s'appelle le *Simple*. (Voyez
 DOUBLE , VARIATIONS.)

SIXTE , *f. f.* La seconde des deux

Consonnances imparfaites , appelée , par les Grecs, *Hexacorde* : parce que son Intervalle est formé de six Sons ou de cinq Degrés Diatoniques. La *Sixte* est bien une Consonnance naturelle , mais seulement par combinaison ; car il n'y a point dans l'ordre des Consonnances de *Sixte* simple & directe.

A ne considérer les *Sixtes* que par leurs Intervalles , on en trouve de quatre sortes , deux consonnantes & deux dissonantes.

Les Consonnantes sont : 1°. la *Sixte mineure* , composée de trois Tons & deux semi-Tons majeurs , comme *mi ut* : son rapport est de 5 à 8. 2°. la *Sixte majeure* , composée de quatre Tons & un semi-Ton majeur , comme *sol mi* : son rapport est de 3 à 5.

Les *Sixtes* dissonantes sont : 1°. la *Sixte diminuée* , composée de deux Tons & trois semi-Tons majeurs ; comme *ut* Dièse , *la* Bémol , & dont le rapport est de 125 à 192. 2°. la *Sixte superflue* , composée de quatre Tons , un semi-Ton majeur & un semi-Ton mineur , comme *fi* Bémol & *sol* Dièse. Le rapport de cette *Sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne

emploient jamais dans la Mélodie, & la *Sixte diminuée* ne s'emploie point on plus dans l'Harmonie.

Il y a sept Accords qui portent le nom de *Sixte*. Le premier s'appelle simplement Accord de *sixte*. C'est l'Accord parfait dont la Tierce est portée à la Basse. Sa place est sur la Médiane du Ton, ou sur la Note sensible, ou sur la sixième Note.

Le second s'appelle Accord de *Sixte-quarte*. C'est encore l'Accord parfait dont la Quinte est portée à la Basse : on ne se fait gueres que sur la Dominante ou sur la Tonique.

Le troisième est appelé Accord de *petite - Sixte*. C'est un Accord de Septième, dont la Quinte est portée à la Basse. La *petite - Sixte* se met ordinairement sur la seconde Note du Ton, ou sur la sixième.

Le quatrième est l'Accord de *Sixte-²-Quinte* ou *grande-Sixte*. C'est encore un Accord de Septième, mais dont la Tierce est portée à la Basse. Si l'Accord fondamental est dominant, alors l'Accord de *grande-Sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fausse-Quinte*. (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande - Sixte* ne se

met communément que sur la quatrième Note du Ton.

Le cinquième est l'Accord de *Sixte-ajoutée* : Accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande-Sixte*, de Tierce, de Quinte, *Sixte* majeure, & qui se place de même sur la Tonique ou sur la quatrième Note. On ne peut donc distinguer ces deux Accords que par la manière de les sauver; car si la Quinte descend & que la *Sixte* reste, c'est l'Accord de *grande-Sixte*, & la Basse fait une cadence parfaite; mais si la Quinte reste & que la *Sixte* monte, c'est l'Accord de *Sixte-ajoutée*, & la Basse-fondamentale fait une cadence irrégulière. Or, comme, après avoir frappé cet Accord, on est maître de le sauver de l'une de ces deux manières, cela tient l'Auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'Accord, jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; & c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *Double-emploi*. (V. DOUBLE-EMPLOI.)

Le sixième Accord est celui de *Sixte-majeure & Fausse-Quinte*, lequel n'est autre chose qu'un Accord de *petite-Sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fausse-Quinte* est substituée à la

partie : c'est, pour m'exprimer autrement, un Accord de *Septieme diminuée*, dans lequel la Tierce est portée à la Basse. Il ne se place que sur la seconde Note du Ton.

Enfin, le septieme Accord de *Sixte* est celui de *Sixte superflue*. C'est une espece de *petite-Sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixieme Note d'un Ton mineur descendant sur la Dominante; comme alors la *Sixte* de cette sixieme Note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superieure en y ajoutant encore un Dièse. Alors cette *Sixte superflue* devient un Accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquieme des six syllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *Sol* naturel répond à la lettre G. (V. GAMME.)

SOLFIER, *v. n.* C'est, en entonnant des Sons, prononcer en même temps les syllabes de la Gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la Musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des Intervalles qui s'y rappor-

tent , ces syllabes leur aident à se rappeler ces Intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *solfier* quatre syllabes ou dénominations des Notes , qu'ils répétoient à chaque Tétracorde , comme nous en répétons sept à chaque Octave. Ces quatre syllabes étoient les suivantes : *Te , Ta , Thè , Tho*. La première répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des suivans ; la seconde , à la Parhypate ; la troisième , au Lichanos ; la quatrième , à la Nete ; & ainsi de suite en recommençant : maniere de *solfier* qui , nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde , & que les Sons homologues , gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre , étoient censés répétés de Quarte en Quarte , comme chez nous d'Octave en Octave , prouve en même tems que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre , & s'établissoit sur des principes tout différens.

Guy d'Arezzo ayant substitué son Hexacorde au Tétracorde ancien , subst

qua aussi ; pour le *solfier* , six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces six syllabes sont les suivantes : *ut re mi fa sol la* , créées , comme chacun fait , de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne fait pas que l'Air de cette Hymne et qu'on le chante aujourd'hui dans l'Eglise Romaine , n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes , puisque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne sont pas ceux qui les portent dans la Gamme. On trouve dans un ancien manuscrit conservé dans la Bibliothèque du Chapitre de Sens , cette Hymne , telle , probablement , qu'on la chantoit du tems de l'Arétin ; & dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au Son correspondant de la Gamme , comme on peut le voir (*Pl. G. Fig. 2.*) où j'ai transcrit cette Hymne en Notes de Plain-Chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie , puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *Pro to do no tu a* , au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emportèrent

& furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie* seulement par les lettres de la Gamme, & non par les syllabes : en sorte que la Note qu'en *solfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A ; celle que nous appelons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes diésées ils ajoutent un *s* à la lettre & prononcent cet *s*, *is* ; en sorte, par exemple, que pour *solfier* *re* Dièse, ils prononcent *Dis*. Ils ont aussi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *si*, qui n'est B qu'étant Bémol ; lorsqu'il est Béquarre, il est H : ils ne connoissent, en *solfiant*, de Bémol que celui-là seul ; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièse de celle qui est au-dessous ; ainsi pour *la* Bémol ils *solfient* G *s*, pour *mi* Bémol D *s*, &c. Cette maniere de *solfier* est si dure & si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir, & devenir toutefois grand Musicien.

Depuis l'établissement de la Gamme de l'Arétin, on a essayé en différens tems de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois pre-

mieres est assez fourde , M. Sauveur , en changeant la maniere de noter , avoit aussi changé celle de *solfier* , & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit syllabes suivantes : *Pa ra ga da so bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus passé que les Notes ; mais pour la syllabe *do* , elle étoit antérieure à M. Sauveur : les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *solfier* , quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*, dans la Gamme. Quant à l'addition du *si*. (Voy. SI.)

A l'égard des Notes altérées par Dièse ou par Bémol , elles portent le nom de la Note au naturel , & cela cause , dans la maniere de *solfier* , bien des embarras auxquels M. de Boissgelou s'est proposé de remédier en ajoutant cinq Notes pour compléter le système chromatique & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens sont , en tout , au nombre de douze , autant qu'il y a de cordes dans ce système ; savoir , *ut de re ma mi fa si sol be la fa si*. Au moyen de ces cinq Notes ajoutées , & des noms qu'elles portent , tous les Bémols & les Dièses sont anéantis , comme on le pourra voir au mot *Système* dans l'exposition de celui de M. de Boissgelou.

Il y a diverses manieres de *solfier* ; savoir, par Muances , par transposition & au naturel. (V. MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La premiere methode est la plus ancienne , la seconde est la meilleure , la troisieme est la plus commune en France. Plusieurs Nations ont gardé dans les Muances l'ancienne nomenclature des six syllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché , comme les Anglois , qui *solfient* sur ces quatre syllabes seulement , *mi fa sol la*. Les François , au contraire , ont ajouté une syllabe pour renfermer sous des noms différens tous les sept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin sont considérables ; car faute d'avoir rendu complete la Gamme de l'Octave , les syllabes de cette Gamme ne signifient ni des touches fixes du Clavier , ni des Degrés du Ton , ni même des Intervalles déterminés. Par les Muances , *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en descendant , ou de Tierce mineure en montant , ou d'un semi-Ton encore en montant , comme il est aisé de voir par la Gamme , &c. (Voy. GAMME , MUANCES.) C'est encore pis par la méthode

Angloise : on trouve à chaque instant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes , & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes , comme parmi les Grecs ; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves , selon le système moderne.

La maniere de *solfier* établie en France par l'addition du *si* , vaut assurément mieux que tout cela ; car la Gamme se trouvant complete , les Muances deviennent inutiles , & l'analogie des Octaves est parfaitement observée. Mais les Musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés sur les touches du Clavier ; en sorte que ces touches ont toutes un double nom , tandis que les Degrés d'un Ton transposé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les Dièses ou Bémols de la Clef , qui ôte aux noms des Notes l'expression des Intervalles qui leur sont propres , & qui efface enfin , autant qu'il est possible , toutes les traces de la modulation.

Ut ou re ne font point ou ne doivent

point être telle ou telle touche du Clavier ; mais telle ou telle corde du Ton. Quant aux touches fixes , c'est par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appelez *ut* , je l'appelle C ; celle que vous appelez *re* , je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente , ce sont des signes tout établis , par lesquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé , dites-moi de grace à votre tour , comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut* , & la seconde Note que je nomme *re* , & la Médiate que je nomme *mi* ? Car ces noms relatifs au Ton & au Mode sont essentiels pour la détermination des idées & pour la justesse des Intonations. Qu'on y réfléchisse bien , & l'on trouvera que ce que les Musiciens François appellent *solfier au naturel* est tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre Nation , & sûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit sentir au contraire , que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition lorsque le Mode est transposé.

On a , en Italie , un Recueil de

leçons à *solfier* , appellées *Solfeggi*. Ce Recueil , composé par le célèbre Léo , pour l'usage des commençans , est très-estimé.

SOLO , *adj. pris substantiv.* Ce mot Italien s'est francisé dans la Musique , & s'applique à une Piece ou à un morceau qui se chante à Voix seule , ou qui se joue sur un seul instrument avec un simple Accompagnement de Basse ou de Clavecin ; & c'est ce qui distingue le *Solo* du *Récit* , qui peut être accompagné de tout l'Orchestre. Dans les Pieces appellées *Concerto* , on écrit toujours le mot *Solo* sur la Partie principale , quand elle récite.

SON , *f. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre , parvient jusqu'à l'organe auditif , elle y produit une sensation qu'on appelle *Bruit*. (V. **BRUIT**.) Mais il y a un Bruit résonnant & appréciable qu'on appelle *Son*. Les recherches sur le *Son* absolu appartiennent au Physicien. Le Musicien n'examine que le *Son* relatif ; il l'examine seulement par ses modifications sensibles , & c'est selon cette dernière idée , que nous l'envisageons dans cet Article.

Il y a trois objets principaux à con-

fidérer dans le *Son* ; le Ton , la force & le timbre. Sous chacun de ces rapports le *Son* se conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre au doux : ou du sourd à l'éclatant , & réciproquement.

Je suppose d'abord , quelle que soit la nature du *Son* , que son véhicule n'est autre chose que l'air même : premièrement , parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré , entre le corps sonore & l'organe auditif ; qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité ; que l'air suffit pour expliquer la formation du *Son* ; & de plus , parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *Son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide , on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet Article.

La résonnance du *Son* , ou , pour mieux dire , sa permanence & son prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure , l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif & prolonge ainsi la sensation du *Son*. Mais il n'y a

point de maniere plus simple de concevoir cette durée, qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succedent, & qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. De plus, cette agitation de l'air, de quelque espece qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore : or, c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du *Son*, on le sent frémir sous la main & l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la corde jusqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner en la frappant du batail ; on la sent, on la voit même frémir, & l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la corde se détend, ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de *Son*. Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne sauroit douter que le *Son* produit par les vibrations du corps sonore, ne se propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé , examinons premièrement ce qui constitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lafus d'Hermione , de même que le Pythagoricien Hyppase de Métapont , pour calculer les rapports des Consonnances , s'étoient servis de deux vases semblables & résonnans à l'Unisson ; que laissant vide l'un des deux , & remplissant l'autre jusqu'au quart , la percussion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Consonnance de la Quarte ; que , remplissant ensuite le second jusqu'au tiers , puis jusqu'à la moitié , la percussion des deux avoit produit la Consonnance de la Quinte puis de l'Octave.

Pythagore , au rapport de Nicomaque & de Censorin , s'y'étoit pris d'une autre maniere pour calculer les mêmes rapports. Il suspendit , disent-ils , aux mêmes cordes sonores différens poids , & détermina les rapports des divers *Sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendans : mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette maniere ; puisque chacun fait aujourd'hui , sur les expériences de Vincent Galilée , que

es *Sons* font entr'eux , non comme les poids tendans , mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde , appelé par les Anciens , *Canon Harmonicus* , parce qu'il donnoit la règle des divisions Harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes du même métal égales & également tendues forment un Unisson parfait en tout sens : si les longueurs sont inégales , la plus courte donnera un *Son* plus aigu , & fera aussi plus de vibrations dans un tems donné ; où l'on conclut que la différence des *Sons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans le même espace de tems par les cordes ou corps sonores qui les font entendre ; ainsi l'on exprime les rapports des *Sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On fait encore , par des expériences non moins certaines , que les vibrations des Cordes , toutes choses d'ailleurs égales , sont toujours réciproques aux longueurs. Ainsi , une corde double d'une autre ne fera , dans le même tems , que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci ;

& le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les cordes sont comme 3 & 2 , les vibrations seront comme 2 & 3 ; & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte* , &c. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule Corde des divisions qui donnent des *Sons* dans tous les rapports possibles , soit entr'eux , soit avec la Corde entiere. C'est le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *Sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'Unisson ; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre , elle fera moins de vibrations en tems égaux , & conséquemment donnera un *Son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des Instrumens à Cordes , tels que le Clavecin ; le Tympanon , & le Jeu des Violons & Basses , qui , par différens accourcissements des Cordes sous les doigts ou chevalets mobiles , produit la diversité des *Sons* qu'on tire de ces Inf-

umens. Il faut raisonner de même pour les Instrumens à vent : les plus longs forment des *Sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *Sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *Sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps sonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chasse ont les mêmes principes que les *Sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses Cordes d'une viole ou d'un Violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de

Corde entière, au moins celui de double-Octave de fa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra résonner toutes les Cordes montées à Unisson de ces *Sons*-là. Ces *Sons* accessoires accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand le *Son* principal est aigu, les autres

y font moins sensibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal : c'est par eux , selon M. Rameau , que tout *Son* est appréciable , & c'est en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie , mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE , SYSTÈME.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *Son* , est de savoir comment deux ou plusieurs *Sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend , par exemple , les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations , tandis que l'autre en fait trois , on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre , & bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *Sons* & qu'ils sont tous dissonans entr'eux. Mengoli & les autres se tirent d'affaire par des comparaisons. Il en est , disent-ils , comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau , & dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique.

L'air ,

L'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un Ton particulier & n'est susceptible d'aucun autre : de sorte qu'à chaque Son qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les Sons qui leur correspondent. De sorte qu'on entend à la fois deux Sons comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce système est ingénieux, mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les Sons possibles. Quand elles sont une fois arrivées au timpan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant, plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en

Dict. de Musique. Tom. III. E

particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre : on allègue en vain l'exemple de la lumière dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets : car outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre , la parité n'est pas exacte , puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qui doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection , en disant que les masses d'air chargées , pour ainsi dire , des différens *Sons* , ne frappent le timpan que successivement , alternativement , & chacune à son tour ; sans trop songer à quoi il occuperait celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office , ou sans expliquer comment l'oreille , frappée de tant de coups successifs , peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *Son*.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *Son* quelconque , ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente ; car sitôt qu'on expliquera comment plusieurs *Sons* peuvent être entendus à la fois , on expliquera facilement le phé-

nomene des Harmoniques. En effet , supposons qu'un *Son* mette en mouvement les particules d'air susceptibles du même *Son* , & les particules susceptibles de *Sons* plus aigus à l'infini ; de ces diverses particules , il y en aura dont les vibrations commençant & finissant exactement avec celles du corps sonore , feront sans cesse aidées & renouvelées par les siennes : ces particules seront celles qui donneront l'Unisson. Vient ensuite l'Octave , dont deux vibrations s'accordant avec une du *Son* principal , en sont aidées & renforcées seulement de deux en deux ; par conséquent l'Octave sera sensible , mais moins que l'Unisson : vient ensuite la Douzieme ou l'Octave de la Quinte , qui fait trois vibrations précises pendant que le *Son* fondamental en fait une ; ainsi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisieme vibration , la Douzieme sera moins sensible que l'Octave , qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation , l'on trouve le concours des vibrations plus tardif , les coups moins renouvelés , & par conséquent les Harmoniques toujours moins sensibles ; jusqu'à ce que les rapports se compo-

fent au point que l'idée du concours trop rare s'efface , & que les vibrations ayant le tems de s'éteindre avant d'être renouvelées , l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport cesse d'être rationel , les vibrations ne concourent jamais ; celles du *Son* plus aigu , toujours contrariées , sont bientôt étouffées par celles de la Corde , & ce *Son* aigu est absolument dissonant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent , & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la première qualité du *Son* ; passons aux deux autres.

II. La force du *Son* dépend de celle des vibrations du corps sonore ; plus ces vibrations sont grandes & fortes , plus le *Son* est fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde est assez tendue , & qu'on ne force pas trop la voix ou l'Instrument , les vibrations restent toujours isochrones ; & , par conséquent, le Ton demeure le même ; soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *Son* : mais en raclant trop fort l'archet , en relâchant trop la Corde , en soufflant ou criant trop , on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme neces-

faire pour l'identité du Ton ; & c'est une des raisons pourquoi , dans la Musique Françoisé , où le premier mérite est de bien crier , on est plus sujet à chanter faux que dans l'Italienne où la Voix se modere avec plus de douceur.

La vitesse du *Son* qui sembleroit dépendre de sa force , n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale & constante , si elle n'est accélérée ou retardée par le vent : c'est-à-dire que le *Son* , fort ou foible , s'étendra toujours uniformément , & qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamstéade , le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde , & au Pérou 174 toises , selon M. de la Condamine. Le P. Merfenne & Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *Son* : depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites sur ce sujet , cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche , le *Son* s'affoiblit en s'étendant , & cet affoiblissement , si la propagation est libre , qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent , suit ordinaire-

ment la raison du quarré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *Sons* par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un Haut-bois aura beau se mettre à l'Unisson d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même degré, le *Son* de la Flûte aura toujours je ne fais quoi de moëlleux & de doux, celui du Hautbois je ne fais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde; sans parler de la diversité du timbre des voix. (Voyez VOIX.) Il n'y a pas un Instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre, & l'Orgue seul a une vingtaine de jeux tous de timbre différent. Cependant personne que je sache n'a examiné le *Son* dans cette partie; laquelle, aussi-bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés: car la qualité du timbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisième cause diffé-

rente de ces deux , pour expliquer cette troisieme qualité du *Son* & ses différences; ce qui, peut-être, n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes , quoiqu'en différentes proportions , dans l'objet de la Musique , qui est le *Son* en général.

En effet , le Compositeur ne considère pas seulement si les *Sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas , graves ou aigus ; mais s'ils doivent être forts ou foibles , aigres ou doux , sourds ou éclatans ; & il les distribue à différens Instrumens , à diverses Voix, en Récits ou en Chœurs , aux extrémités ou dans le *Medium* des Instrumens ou des Voix , avec des *Doux* ou des *Forts* , selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *Sons* du grave à l'aigu que consiste toute la science Harmonique : de sorte que , comme le nombre des *Sons* est infini , l'on peut dire dans le même sens que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *Sons* du grave à l'aigu , & quelque petit que puisse être l'In-

tervalle qui est entre deux *Sons*, on le concevra toujours divisible par un troisieme *Son* : mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Musique. On trouve bientôt dans les Instrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Alongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une Corde sonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni sa longueur ; il y a des bornes, passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne résonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure & ses loix. Trop foible, elle ne rend point de *Son* ; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *Sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites, & selon ses observations rapportées par M. Diderot dans ses principes d'Acoustique, tous les *Sons* sensibles sont compris entre les

nombres 30 & 7552 : c'est-à-dire que , selon ce grand Géometre , le *Son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde , & le plus aigu 7552 vibrations dans le même tems : Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit , par la génération harmonique des *Sons* , qu'il n'y en a dans leur infinité possible qu'un très-petit nombre qui puisse être admis dans le système harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Consonances avec les *Sons* fondamentaux , ou qui ne naissent pas , médiatement ou immédiatement , des différences de ces Consonances , doivent être exclus du système. Voilà pourquoi , quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre , il est pourtant borné à douze *Sons* seulement dans l'étendue d'une Octave , desquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des Répliques. Que si l'on veut compter toutes ces Répliques pour autant de *Sons* différens , en les multipliant par le nombre des Octaves auquel est bornée l'étendue des *Sons* appréciables , on trouvera 96 en tout , pour le plus grand nombre des *Sons* praticables dans

notre Musique sur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Musique. Car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systèmes de Musique, qu'ils avoient de manieres différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Musique, que le nombre de ces manieres étoit grand & peut-être indéterminé. Or chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du système, c'est-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainsi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *Sons* dans une seule maniere d'Accord; mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduisoient de nouveaux *Sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils distinguoient les *Sons* en deux classes générales; savoir, les *Sons* stables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'espece du Genre. Les premiers étoient huit en tout, savoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde.

& la Corde Proslambanomene ; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit , quelquefois de neuf ou de dix , parce que deux *Sons* voisins quelquefois se confondoient en un , & quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef , dans les Genres épais , les *Sons* stables en deux especes , dont l'une contenoit trois *Sons* appelés *Apyncni* ou *non-ferrés* , parce qu'ils ne formoient au grave ni semi-Tons ni moindres Intervalles ; ces trois *Sons Apyncni* étoient la Proslambanomene , la Nete-Synnéménon , & la Nete-Hyperboleon. L'autre espece portoit le nom de *Sons Barypyncni* ou *sous-ferrés* , parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles : les *Sons Barypyncni* étoient au nombre de cinq ; savoir , l'Hypate-Hypaton , l'Hypate-Méfon , la Mèse , la Paramèse & la Nete-Diézeugménon.

Les *Sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *Sons Mésopyncni* ou moyens dans le ferré , lesquels étoient aussi cinq en nombre ; savoir , le second , en montant , de chaque Tétra-corde ; & en cinq autres *Sons* appelés *Oxypyncni* ou sur-aigus , qui étoient le troisième , en montant , de chaque

Tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE.)

A l'égard des douze *Sons* du Système moderne, l'Accord n'en change jamais & ils sont tous immobiles. Brossard prétend qu'ils sont tous mobiles, fondé sur ce qu'ils peuvent être altérés par Dièse ou Bémol : mais autre chose est de changer de corde, & autre chose de changer l'Accord d'une corde.

SON FIXE. *f. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'assurer que ce *Son* seroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il suffise pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée : car, premièrement, le tuyau restant toujours le même, la pesanteur de l'air ne restera pas pour cela toujours la même ; le *Son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, selon que l'air deviendra plus léger ou plus pesant. Par la même raison le *Son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère, selon que ce même tuyau sera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid

cause dans les dimensions de tous les corps : le tuyau se raccourcissant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave ; & de ces deux causes combinées , vient la difficulté d'avoir un *Son fixe* , & presque l'impossibilité de s'assurer du même *Son* dans deux lieux en même tems , ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *Son* dans un tems donné , l'on pourroit , par le même nombre des vibrations , s'assurer de l'identité du *Son* ; mais ce calcul étant impossible , on ne peut s'assurer de cette identité du *Son* que par celle des Instrumens qui le donnent ; savoir , le tuyau , quant à ses dimensions , & l'air , quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables , & qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes & sensibles , en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'allonger & l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air , indiquées par le Thermometre quant à la

température , & par le Barometre quant à la pesanteur. Voyez là-dessus les principes d'Acoustique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voy. FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voy. SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Espece singuliere de *Sons* qu'on tire de certains Instrumens , tels que le Violon & le Violoncelle , par un mouvement particulier de l'archet , qu'on approche davantage du Chevalet , & en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la Corde. Ces *Sons* sont fort différens pour le timbre & pour le Ton de ce qu'ils seroient , si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton , par exemple , ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce , la Tierce quand ils donneroient la Sixte , &c. Quant aux timbres , ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division , en faisant porter la Corde sur le manche ; & c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *Sons flutés*. Il faut , pour en bien juger , avoir entendu M. Mondonville tirer sur son

Violon , ou M. Bertaud sur son Violoncelle , des suites de ces beaux *Sons*. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même tems de l'archet en la manière susdite , on entend distinctement une succession de *Sons harmoniques* du grave à l'aigu , qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la Théorie.

Le principe sur lequel cette Théorie est fondée , est qu'une Corde étant divisée en deux parties commensurables entr'elles , & par conséquent avec la Corde entiere , si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre , toutes les fois qu'on fera sonner la Corde dans cet état , elle rendra non le *Son* de la Corde entiere , ni celui de sa grande partie , mais celui de la plus petite partie si elle mesure exactement l'autre ; ou , si elle ne la mesure pas , le *Son* de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une Corde 6 en deux parties 4 & 2 , le *Son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2 , qui est aliquote de la grande

partie 4 : mais si la Corde 5 est divisée par 2 & 3 , alors comme la petite partie ne mesure pas la grande , le *Son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie , laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 & 2 , & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation , & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences , tout le merveilleux dispaçoit. Avec un calcul très-simple on assigne pour chaque degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la Corde , il ne donne qu'une suite de *Sons harmoniques* qui se succèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt , & les points qui ne forment pas des divisions exactes , ou qui en forment de trop composées , ne donnent aucun *Son* sensible ou appréciable.

On trouvera Pl. G. Fig. 3. une Table des *Sons harmoniques* , qui peut en faciliter la recherche à ceux qui desireroient de les pratiquer. La première colonne indique les *Sons* que rendroient

les divisions de l'Instrument touchées en plein, & la seconde colonne montre les *Sons flûtés* correspondans, quand la Corde est touchée harmoniquement.

Après la premiere Octave, c'est-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'Octave aiguë; c'est-à-dire, la Dix-neuvieme sur la Dixieme mineure, la Dix-septieme sur la Dixieme majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septieme: premièrement, parce que les divisions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique: car le *Son harmonique* du *Ton* majeur feroit la vingt-troisieme, ou la triple Octave de la Seconde, & l'*Harmonique* du *Ton* mineur feroit la vingt-quatrieme, ou la triple Octave de la Tierce mineure; mais quelle est l'oreille assez

fine & la main assez juste pour distinguer & toucher à sa volonté un *Ton* majeur ou un *Ton* mineur?

Tout le jeu de la Trompette marine est en *Sons harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *Sons*.

SONATE, *f. f.* Piece de Musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caracteres différens. La *Sonate* est à-peu-près pour les Instrumens ce qu'est la *Cantate* pour les Voix.

La *Sonate* est faite ordinairement pour un seul instrument qui récite accompagné d'une Basse-continue; & dans une telle composition on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des Chants, soit par le choix des *Sons* qui conviennent le mieux à cette espece d'Instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *Sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *Sinfonie*, mais quand elles passent trois Parties; ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (Voyez CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *Sonates*. Les Italiens les réduisent à deux especes principales. L'une qu'ils appellent *Sonate da Camera*, *Sonates* de Chambré, lesquelles sont composées de plusieurs *Airs* familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *Quites*. L'autre especes est appelée *Sonate da Chiesa*, *Sonates* d'Eglise, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque especes que soient les *Sonates*, elles commencent d'ordinaire par un *Adagio* ; & , après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens , finissent par un *Allegro* ou un *Presto*.

Aujourd'hui que les Instrumens sont la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute especes de Symphonie ; le Vocal n'en est gueres que l'accessoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Inf-

trumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos Voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La Musique purement Harmonique est peu de chose ; pour plaire constamment & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation ; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie & de la Peinture ; la parole est le moyen par lequel la Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image ; & c'est par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Instrument, est loin de cette énergie ? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiselle le Maure ? La Symphonie anime le Chant & ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce Peintre grossier, qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures ; *c'est un arbre*,

c'est un homme, c'est un cheval. Je n'oublierai jamais la faillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu ?*

SONNER, *v. a.* & *n.* On dit en composition qu'une Note *Sonne* sur la Basse, lorsqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie ; à la différence des Notes qui ne sont que de goût, & ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *Sonnent* point. On dit aussi *Sonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le Son, l'Harmonie de cette Note ou de cet accord.

SONORE, *adj.* qui rend du Son. *Un Métal sonore.* De-là, *Corps sonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

Sonore se dit particulièrement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, justes & bien timbrés. *Une Cloche Sonore, une Voix Sonore, &c.*

SOTTO-VOCE, *adv.* Ce mot Italien, marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte & Mezza-Voce* signifient la même chose.

SOUPIR. Silence équivalant à une Noire, & qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte 4. (Voyez SILENCE , NOTES.)

SOURDINE, *f. f.* Petit Instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus sourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'Instrument. La *Sourdine*, en affoiblissant les Sons, change leur timbre & leur donne un caractère extrêmement attendrissant & triste. Les Musiciens François, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en servent point. Mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les Orchestres d'Italie; & c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *Sourdines* aussi pour les Cors-de-chasse, pour le Clavecin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou **SOUDO-MINANTE.** Nom donné par M. Ra-

meau à la quatrième Note du Ton , laquelle est , par conséquent , au même Intervalle de la Tonique en descendant , qu'est la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renversement entre le Mode mineur de la *Sous-Dominante* , & le Mode majeur de la Tonique. (Voyez HARMONIE.) Voyez aussi l'article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE ou **SOUMÉDIANTE**. C'est aussi , dans le Vocabulaire de M. Rameau , le nom de la sixième Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiate* devant être au même Intervalle de la Tonique en dessous , qu'en est la médiate en dessus , doit faire Tierce majeure sous cette Tonique ; & par conséquent Tierce mineure sur la sous-Dominante , & c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur ; mais il s'ensuivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique , & le Mode mineur de sa sous-Dominante devroient avoir une grande affinité ; ce qui n'est pas : puisqu'au contraire il est très-rare qu'on passe d'un de ces deux Modes à l'autre , & que l'Echelle presque entière est altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux ; en écrivant cet article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement, par *Sous-Dominante*, la Note qui est un Degré au - dessous de la Dominante ; & , par *Sous-Médiate*, la Note qui est un Degré au - dessous de la Médiate. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens, est que, dans l'un & dans l'autre, la sous - Dominante est la même Note *fa* pour le Ton d'*ut* : mais il n'en seroit pas ainsi de la *Sous-Médiate* ; elle seroit *la* dans le premier sens, & *re* dans le second. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau ; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne, est préférable pour l'usage de la composition.

SOUTENIR, *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les Sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très-souvent les Musiciens, & sur-tout les Symphonistes.

SPICCATO, *adj.* Mot Italien, lequel, écrit sur la Musique, indique des Sons secs & bien détachés.

SPONDAULA,

SPONDAULA, *f. m.* C'étoit, chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre semblable Instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du Grec σπονδῖς, *Libation*, & αὐλός, *Flûte*.

SPONDÉASME, *f. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorsqu'une Corde étoit accidentellement élevée de trois Dièses au-dessus de son Accord ordinaire; de sorte que le *Spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*Ecluse*.

STABLES, *adj.* Sons ou Cordes *stables* : c'étoient, outre la Corde Prof-lambanomene, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, desquels extrêmes sonnant ensemble le Diatessaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des Cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles*.

STYLE, *f. m.* Caractere distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays,

Dict. de Musique. Tom. III. F

le goût des Peuples, le génie des Auteurs : selon les matieres, les lieux, les tems, les fujets, les expressions, &c.

On dit en France le *Style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *Style* de Haffé, de Gluck, de Graun. En Italie, on dit le *Style* de Léo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello. Le *Style* des Musiques d'Eglise n'est pas le même que celui des Musiques pour le Théâtre ou pour la Chambre. Le *Style* des compositions Allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *Style* des compositions Françoises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compositions Italiennes est fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, est un *Style* propre à exciter ou peindre les passions. *Style* d'Eglise, est un *Style* sérieux, majestueux, grave. *Style* de Mottet, où l'Artiste affecte de se montrer tel, est plutôt classique & savant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joie, au plaisir, à la danse, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* symphonique ou instrumental. Comme chaque Instrument a sa tou-

che, son doigter, son caractère particulier, il a aussi son *Style*. *Style* Mélismatique ou naturel, & qui se présente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaisie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou dansant, lequel se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caractères dans la danse, &c.

Les Anciens avoient aussi leurs *Sty-les* différens. (Voyez *MODE & MÉLOPÉE.*)

SUJET, *f. m.* Terme de composition; c'est la partie principale du Dessein, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voyez *DESSEIN.*) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci seule dépend du génie, & c'est en elle que consiste l'invention.

Les principaux *Sujets* en Musique produisent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. (Voyez ces mots.) Un Compositeur stérile, & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation, mais l'Artiste qui a de la chaleur & de l'imagination fait, sans

laisser oublier son *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

SUITE, *f. f.* (Voyez SONATE.)

SUPER-SUS, *f. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux Dessus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION, *f. f.* Ce mot a deux sens en Musique.

1°. Lorsque plusieurs Notes montent ou descendent diatoniquement dans une Partie sur une même Note d'une autre Partie; alors ces Notes diatoniques ne sauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord : il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce sont ces Notes étrangères à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par Supposition*.

La règle générale est, quand les Notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le Tems fort portent Harmonie; celles qui passent sur le Tems foible sont des Notes de *Supposition* qui ne sont mises que pour le Chant & pour former des Degrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort* & *Tems foible*, j'entends moins ici les principaux Tems de la Mesure que les Parties mêmes de chaque Tems.

Ainsi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'est la premiere qui porte Harmonie; la seconde est de *Supposition*. Si le Tems est composé de quatre Notes égales, la premiere & la troisieme portent Harmonie, la seconde & la quatrieme sont les Notes de *Supposition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre; on passe la premiere Note par *Supposition*, & l'on fait porter la seconde; mais alors la valeur de cette seconde Note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la premiere.

- Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par Degrés conjoints: car quand les Degrés sont disjoints, il n'y a point de *Supposition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *Supposition* ceux où la Basse - continue ajoute ou suppose un nouveau Son au-dessous de la Basse-fondamentale; ce qui fait que de tels Accords excèdent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Dissonances des Accords par *Supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, & sauvées en descendant diatoniquement sur des

Sons d'un Accord sous lequel la même Basse *supposée* puisse tenir comme Basse-fondamentale, ou du moins comme Basse-continue. Ce qui fait que les Accords par *Supposition*, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'Accords par *Supposition*; tous sont des Accords de Septieme. La premiere, quand le Son ajouté est une Tierce au-dessous du Son fondamental; tel est l'Accord de Neuvieme: si l'Accord de Neuvieme est formé par la Médiate ajoutée au-dessous de l'Accord sensible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte superflue. La seconde espece est quand le Son supposé est une Quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzieme: si l'Accord est sensible & qu'on suppose la Tonique, l'Accord prend le nom de Septieme superflue. La troisieme espece est celle où le Son supposé est au-dessous d'un Accord de Septieme diminuée; s'il est une Tierce au-dessous, c'est-à-dire, que le Son supposé soit la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure; il est fort

peu usité : si le Son ajouté est une Quinte au-dessous , ou que ce Son soit la Médiate , l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte superflue , & s'il est une Septieme au-dessous , c'est-à-dire la Tonique elle-même , l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septieme superflue. A l'égard des renversemens de ces divers Accords , où le Son supposé se transporte dans les Parties supérieures ; n'étant admis que par licence , ils ne doivent être employés qu'avec choix & circonspection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent se tolérer.

SURAIGUES. Tétracorde des *Surai-guës* ajouté par l'Arétin. (Voyez **SYS-TEME.**)

SURNUMÉRAIRE ou **AJOUTÉE** ; *f. f.* C'étoit le nom de la plus basse Corde du Systême des Grecs ; ils l'appelloient en leur langue *Proslambanomenos*. (Voyez ce mot.)

SUSPENSION , *f. f.* Il y a *Suspension* dans tout Accord sur la Basse duquel on soutient un ou plusieurs Sons de l'Accord précédent , avant que de passer à ceux qui lui appartiennent : comme si , la Basse passant de la Tonique à la Dominante , je prolonge

encore quelques instans sur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précède avant de le résoudre sur le sien, c'est une *Suspension*.

Il y a des *Suspensions* qui se chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles sont Dissonantes, ce sont toujours des Accords par Supposition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suspensions* ne sont que de goût; mais de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux trois règles suivantes.

I. La *Suspension* doit toujours se faire sur le frappé de la Mesure, ou du moins sur un Tems fort.

II. Elle doit toujours se résoudre diatoniquement, soit en montant, soit en descendant; c'est-à-dire, que chaque Partie qui a suspendu, ne doit ensuite monter ou descendre que d'un Degré pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Basse qui a porté la *Suspension*.

III. Toute *Suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule Note sensible qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *Suspension* qu'on ne puisse

pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, pressentant sur la Basse la marche des Parties, suppose d'avance l'Accord qui suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir & distribuer à propos les *Suspensions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE, *f. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la Consonnance de la Quarte qu'ils appelloient communément Diatessaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainsi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou composans.

SYMPHONIASTE, *f. m.* Compositeur de Plain-Chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE, *f. f.* Ce mot formé du Grec *σύν* avec, & *φωνή* Son, signifie, dans la Musique ancienne, cette union des Sons qui forme un Concert. C'est un sentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'Harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Ainsi, leur *Symphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle ré-

fultoit du concours de plusieurs Voix ou de plusieurs Instrumens, ou d'Instrumens mêlés aux Voix chantant ou jouant la même Partie. Cela se faisoit de deux manieres : ou tout concertoit à l'unisson, & alors la Symphonie s'appelloit plus particulièrement *Homophonie* ; ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela se nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces distinctions dans les Problèmes d'Aristote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *Symphonie* s'applique à toute Musique Instrumentale, tant des Pieces qui ne sont destinées que pour les Instrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Instrumens se trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans plusieurs autres fortes de Musiques. On distingue la Musique vocale en Musique sans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Basse-continue ; & Musique avec *Symphonie*, qui a au moins un Dessus d'Instrumens, Violons, Flûtes ou Hautbois. On dit d'une Piece qu'elle est en grande *Symphonie*, quand, outre la Basse & les Dessus, elle a en-

core deux autres Parties Instrumentales ; favoir , Taille & Quinte de Violon. La Musique de la Chapelle du Roi, celle de plusieurs Eglises , & celle des Opéra sont presque toujours en grande *Symphonie*.

SYNAPHE ; *f. f.* Conjonction de deux Tétracordes, ou , plus précisément, résonnance de Quarte ou Diatessaron, qui se fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainsi, il y trois *Synaphes* dans le Système des Grecs : l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèses ; l'autre , entre le Tétracorde des Mèses & celui des Conjointes ; & la troisième, entre le Tétracorde des Disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE, *f. f.* Concert de plusieurs Musiciens , qui, dans la Musique ancienne , jouoient & se répondoient alternativement sur des Flûtes , sans aucun mélange de Voix.

M. Malcolm , qui doute que les Anciens eussent une Musique composée uniquement pour les Instrumens , ne laisse pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raison : car ces *Synaulics* n'étoient autre chose qu'une

Musique vocale jouée par des Instrumens.

SYNCOPE, *f. f.* Prolongement sur le Tems fort d'un Son commencé sur le Tems foible ; ainsi , toute Note *syncopee* est à contre-tems , & toute suite de Notes syncopées est une marche à contre-tems.

Il faut remarquer que la *Syncope* n'existe pas moins dans l'Harmonie , quoique le Son qui la forme , au lieu d'être continu , soit refrappé par deux ou plusieurs Notes , pourvu que la disposition de ces Notes qui répètent le même Son , soit conforme à la définition.

La *Syncope* a ses usages dans la Mélodie pour l'expression & le goût du Chant ; mais sa principale utilité est dans l'Harmonie pour la pratique des Dissonances. La première partie de la *Syncope* sert à la préparation : la Dissonance se frappe sur la Seconde ; & dans une succession de Dissonances , la première partie de la *Syncope* suivante sert en même tems à sauver la Dissonance qui précède , & à préparer celle qui suit.

: *Syncope* , de συν , avec , & de κόπτω , je coupe , je bats ; parce que la *Syn-*

cope retranche de chaque Tems , heurtant , pour ainsi dire , l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre - heurtent en quelque sorte dans la Diffonance ; mais les *Syncope*s sont antérieures à notre Harmonie , & il y a souvent des *syncope*s sans Diffonances.

SYNNÉMÉNON , *gén. plur. fém.* Tétracorde *Synnéménon* ou des Conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième Tétracorde , quand il étoit conjoint avec le second , & divisé d'avec le quatrième. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrième & divisé du second , ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Divisées. Voyez ce mot. (Voyez aussi TÉTRACORDE , SYSTÈME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit , dans l'ancienne Musique , la troisième Corde du Tétracorde *Synnéménon* dans le genre Diatonique ; & comme cette troisième Corde étoit la même que la seconde Corde du Tétracorde des Disjointes , elle portoit aussi dans ce Tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. (Voyez TRITE , SYSTÈME , TÉTRACORDE.)

Cette même Corde , dans les deux autres Genres , portoit le nom du Genre où elle étoit employée ; mais alors elle ne se confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR , *adj.* C'est l'épithete par laquelle Aristoxène distingue celle des deux especes du Genre Diatonique ordinaire , dont le Tétracorde est divisé en un semi - *Ton* & deux *Tons* égaux : au lieu que dans le Diatonique mol , après le semi-*Ton* , le premier Intervalle est de trois quarts-de-*Ton* , & le second de cinq. (Voyez GENRES , TÉTRACORDES.)

Outre le Genre *Syntonique* d'Aristoxène , appelé aussi *Diatono-Diatonique* , Ptolomée en établit un autre par lequel il divise le Tétracorde en trois Intervalles : le premier , d'un semi-Ton majeur ; le second , d'un *Ton* majeur ; & le troisieme , d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolomée nous est resté , & c'est aussi le Diatonique unique de Dydime ; à cette différence près , que , Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave , & le *Ton* majeur à l'aigu , Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup-d'œil la diffé-

rence de ces deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui composent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Arif-
toxène , $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$.

Syntonique de Pto-
lomée , $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{3}{4}$.

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore , & on en comptoit quatre especes principales ; savoir , l'Ancien , le Réformé , le Tempéré & l'Egal. Mais c'est perdre son tems , & abuser de celui du Lecteur , que de le promener par toutes ces divisions.

SYNTONO - LYDIEN , *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Musique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien & Syntono-Lydien sont propres aux larmes.

On voit dans le premier Livre d'Ariftide Quintilien une liste des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom , & dont j'ai parlé fous le mot *Mode* pour me conformer à l'usage moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manieres dif-

férentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'est dans le premier sens qu'il faut entendre le Mode Syntonolydien dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

SYSTEME, *s. m.* Ce mot ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le sens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Système* à tout Intervalle composé ou conçu comme composé d'autres Intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *Système*, s'appellent *Diastème*. (Voyez DIASTÈME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conséquent aussi une infinité de *Systèmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *Systèmes* harmoniques, c'est-à-dire, de ceux dont les élémens sont ou des Consonnances, ou des différences des Consonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les Anciens divisoient les *Systèmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Système particulier* tout composé d'au-moins deux Intervalles ; tels que sont ou peuvent être conçues l'Octave , la Quinte , la Quarte , la Sixte & même la Tierce. J'ai parlé des *Systèmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Systèmes* généraux , qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes* , étoient formés par la somme de tous les *Systèmes* particuliers , & comprenoient, par conséquent, tous les Sons employés dans la Musique. Je me borne ici à l'examen de leur *Système* dans le Genre Diatonique ; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état des progrès de l'ancien *Système* par ceux des Instrumens destinés à l'exécution : car ces Instrumens accompagnant à l'unisson les Voix , & jouant tout ce qu'elles chantoient , devoient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Système*. Or les Cordes de ces premiers Instrumens se touchoient toujours à vide ; il y falloit donc autant de Cordes que le *Système* renfermoit de Sons ;

& c'est ainsi que, dès l'origine de la Musique, on peut, sur le nombre des Cordes de l'Instrument, déterminer le nombre des Sons du *Système*.

Tout le *Système* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, selon quelques-uns, étoient par Degrés conjoints : selon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques; mais les deux extrêmes sonnoient l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté & un Ton dans le milieu, de la manière suivante.

Ut — Trité Diézeugménon.

Sol — Lichanos Mésón.

Fa — Parhypatè Mésón.

Ut — Parhypatè Hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le Tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *Système* ne demeura pas long-tems borné à si peu de Sons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajouta une cinquième Corde; Hyagnis, une sixième; Ter-

pandre, une septieme pour égaler le nombre des planetes; & enfin Lychaon de Samos, la huitieme.

Voilà ce que dit Boëce : mais Plin^e dit que Terpandre, ayant ajouté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à sept Cordes; que Simonide y en joignit une huitieme, & Thimothée une neuvieme. Nicomaque le Gérasénien attribue cette huitieme Corde à Pythagore, la neuvieme à Théophraste de Piérie, puis une dixieme à Hyftiée de Colophon, & une onzieme à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Système* un progrès plus rapide; il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Musiciens, en supposant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la Doctrine des Auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Dia-

pafon. Comment donc s'est-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme fe foit trouvé diminué d'un Degré & réduit à un Intervalle de Septieme? C'est pourtant ce que font entendre la plupart des Auteurs, & entr'autres, Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Système* composé seulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un Intervalle diffonant, il le rendit confonnant en divifant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produifit l'Octave.

• Quoi qu'il en foit, c'est du moins une chofe certaine que le *Système* des Grecs s'étendit infenfiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & paffa même l'étendue du Dis-Diapafon ou de la double Octave: étendue qu'ils appellerent *Systema perfectum*, *maximum*, *immutatum*; le grand *Système*, le *Système* parfait, immuable par excellence: à caufe qu'entre fes extrémités, qui formoient entr'elles une Confonnance parfaite, étoient contenues toutes les Confonnances fimples, doubles, directes & renverfées, tous les *Systèmes* particuliers, & felon

eux, les plus grands Intervalles qui puissent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Système* entier étoit composé de quatre Tétracordes, trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajouté au-deffous du tout pour achever la double Octave d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proslambanomene* ou d'*Ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique : il y en avoit pourtant seize. C'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second & le troisieme Tétracorde, tantôt entre le troisieme & le quatrieme, il arrivoit dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du second Tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel qui commençoit le troisieme Tétracorde; ou bien, dans le second cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troisieme Tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* Bémol : car le premier Degré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un semi-Ton. Cette différence produisoit donc un seizieme Son à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les seize Sons étoient repré-

sentés par dix-huit noms ; c'est-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troisieme Tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais, comme le Son fondamental varioit selon le Mode, il s'ensuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Système* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les Sons ; car si les divers Modes avoient plusieurs Sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement. Ainsi, dans le seul Genre Diatonique, l'étendue de tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alypius est de trois Octaves ; &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-Ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-Ton en semi-Ton produisoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Musique ancienne. Que si, déduisant toutes les Répliques des mêmes Sons, on se renferme dans les bornes

d'une Octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Musique moderne. Ce qui est manifeste par l'inspection des Tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alypius. Ces marques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques Modernes, que la Musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize Sons.

On trouvera (*Pl. H. Fig. 2.*) une Table du *Système* général des Grecs pris dans un seul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions; mais comme ils contenoient également quatre Sons & trois Intervalles consécutifs, de même que le Genre Diatonique, ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci: c'est pourquoi je ne donne point de Tables particulières pour chacun de ces Genres. Les Curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène. On y en trouvera six; une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chro-

matique, & deux pour e Diatonique, selon les dispositions de chacun de ces Genres dans le *Système* Aristoxénien.

Tel fut, dans sa perfection, le *Système* général des Grecs ; lequel demeura à-peu-près dans cet état jusqu'à l'onzième siècle ; tems où Guy d'Arrezzo y fit des changemens considérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproslambanomenè*, ou *Sous-ajoutée*, & dans le haut un cinquième Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde des Suraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, nécessaire pour distinguer la deuxième Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la première Corde du même Tétracorde disjoint : c'est-à-dire qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que Saint Grégoire, avant lui, avoit déjà assignée à la Note *fi*. Car puisqu'il est certain que les Grecs avoient depuis long-tems ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conséquent, des signes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différens cas, il s'ensuit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Système* par Guy, mais seulement

seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduisant ainsi à un même Degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces Hexacordes substitués à leurs Tétracordes, que ce fut moins un changement au *Système* qu'à la méthode, & que tout celui qui en résultoit, étoit une autre manière de solfier les mêmes Sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aisément que l'invention du Contre-point, à quelque Auteur qu'elle soit due, dut bientôt reculer encore les bornes de ce *Système*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *Système* fut fixé à quatre Octaves, & c'est l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut & en bas; on a fait des Claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les voix, & enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le *Système* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du Violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descen-

Dict. de Musique. Tom. III. G

dre, la plus basse Corde des Basses ordinaires ne passe pas encore le *C sol ut* : mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le Ton du *Système* général : c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Musique instrumentale est monté comme en Italie, & ces différences commentent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en aperçoive dans la pratique.

Voyez (*Planche I. Fig. 1.*) une Table générale du grand Clavier à ravale-ment, & de tous les Sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTEME est encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer. C'est dans le premier sens que les Anciens distinguoient le *Système* Pythagoricien & le *Système* Aristoxénien. (Voyez ces mots.) C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *Système* de Guy, le *Système* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti,

&c. desquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques - uns de ces *Systèmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois, des regles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des sciences. (Voy. aussi les mots *MÉRIDE*, *EPTAMÉRIDE*, *DÉCAMÉRIDE*.)

Tel est encore un autre *Système* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit & destiné peut-être à n'être jamais vu du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, déjà cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique; ce qui se faisant d'une manière uniforme pour tous les Tons, fait par conséquent évanouir le tempérament.

Tout le *Système* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire,

après avoir rappelé au Lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire sur la maniere de comparer & composer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra donc :

1. Que pour ajouter un Intervalle à un autre , il faut en composer les rapports. Ainsi , par exemple , ajoutant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; savoir l'Octave.

2. Que pour ajouter un Intervalle à lui-même , il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainsi , pour ajouter une Quinte à une autre Quinte , il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou simplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois ; c'est-à-dire , d'abaisser les Octaves jusqu'à ce que les deux termes , étant aussi rapprochés qu'il est possible , donnent un Intervalle simple. Ainsi , de $\frac{4}{9}$ faisant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du Ton majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire

j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des Cordes, ce qui rend ses expressions inverses des miennes. Ainsi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$, est $\frac{3}{2}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *Système* de M. de Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

F O R M U L E S.

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{A. } 12f - 7r \pm t = 0. \\ \text{B. } 12x - 5t \pm r = 0. \end{array} \right.$$

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{C. } 7f - 4r \pm x = 0. \\ \text{D. } 7x - 4t \pm f = 0. \end{array} \right.$$

E X P L I C A T I O N.

Rapport de l'Octave . . . 2 : 1.

Rapport de la Quinte . . n : 1.

Rapport de la Quarte. . . 2 : n.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. n^r . 2^r .

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. 2^r . n^r .



- r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.
- f. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.
- t. Nombre de semi-Tons de l'Intervalle.
- æ. Gradation diatonique de l'Intervalle; c'est-à-dire, nombre des Secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.
- π. $\pm$ 1. Gradations des termes d'où l'Intervalle tire son nom.



Le premier cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quintes.

Le second cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du Clavier proposé par M. de Boisgelou, (Pl. I. Fig. 3.) sont les suivans.

Ut de re ma mi fa fi sol be la fa fi.

Tout Intervalle est formé par la pro-

gression de Quintes ou par celle de Quartes , ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *fi ut* est formé par cette progression de 5 Quartes *fi mi la re sol ut* , ou par cette progression de 7 Quintes *fi fi de be ma fa fa ut*.

De même l'Intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 Quintes *fa ut sol re la* , ou par cette progression de 8 Quartes *fa fa ma be de fi fi mi la*.

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes est $n^r. 2^s.$, & que celui qui vient de Quartes est $2^s. : n^r.$, il s'ensuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *fi ut* , quand il vient de Quartes , cette proportion $2^s : n^r :: 2^3 : n^s$. Et si l'Intervalle *fi ut* vient de Quintes , on a cette proportion $n^r 2^s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes , d'où vient l'Intervalle *fi ut* , étant de 5 , le rapport de cet Intervalle est de $2^5 : n^5$, puisque le rapport de la Quarte est $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$ désigneroit un Intervalle de 2^5 Semi-Tons , puisque chaque Quarte a 5 semi-Tons , & que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainsi , l'Octave n'ayant que 12 semi-Tons ,

L'Intervalle *fi ut* passeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *fi ut* soit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux Octaves ; c'est-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverse de celui de $2^2 : 1$, en cette sorte : $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'Intervalle *fi ut* venant de Quartes, son rapport, comme il a été dit ci-devant, est $2^s : n^r$. Donc $2^s : n^r :: 2^3 : n^5$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainsi réduisant les lettres du second cas de chaque formule aux nombres correspondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorsque le même Intervalle *fi ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainsi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conséquent, pour A de la première formule, $12^s - 7r - t = 48 - 49 + 1 = 0$; & pour B, $12^x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conséquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle

venant de Quartes donne cette proportion $2 : n^r :: 2^5 : n^8$, &c. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un Lecteur attentif sur la route que de lui donner les valeurs de n & de ses puissances.

Valeurs des Puissances de n .

$n^4 = 5$, c'est un fait d'expérience.
Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$, &c.

Valeurs précises des trois premières Puissances de n .

$$n = \sqrt[4]{5}, \quad n = \sqrt[3]{25}, \quad n = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premières Puissances de n .

$$m = \frac{3}{2}, \quad m^2 = \frac{3^2}{2^2}, \quad m^3 = \frac{3^3}{2^3}.$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la Quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation,

& donne une Quinte trop forte , & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainsi que par abus , puisque la Quinte doit être foible pour être juste.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de semi-Tons , a toujours deux rapports différens ; l'un comme venant de Quintes , & l'autre comme venant de Quartes. La somme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12 , & la somme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r est le plus petit , est l'Intervalle diatonique , l'autre est l'Intervalle chromatique. Ainsi , l'Intervalle *fi ut* , qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, est un Intervalle diatonique comme venant de Quartes , & son rapport est $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *fi ut* est chromatique comme venant de Quintes , & son rapport est $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire , l'Intervalle *fa la* qui

a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, est diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le second où il vient de Quartes.

L'Intervalle *fi ut*, diatonique, est une seconde mineure, l'Intervalle *fi ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *fi fi*; Dièse; (car alors *ut* est pris pour *fi* Dièse) est un Unisson superflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, est une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièse *la*, (car alors *fa* est pris comme *mi* Dièse) est une Quarte diminuée. Ainsi des autres.

Il est évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correspond un Intervalle chromatique d'un même nombre de semi-Tons & *vice versa*. Ces deux Intervalles de même nombre de semi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, sont appelés Intervalles correspondans.

2°. Que quand la valeur de r est égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle est diatonique; soit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que si r est égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle est chromatique.

3°. Que lorsqu' $r = 6$, l'Intervalle est en même tems diatonique & chromatique, soit qu'il vienne de Quintes ou de Quartes ; tels sont les deux Intervalles *fa si*, appelé Triton, & *si fa* appelé Fausse-Quinte ; le Triton *fa si* est dans le rapport $n^6 : 2^3$. & vient de six Quintes ; la Fausse-Quinte *si fa* est dans le rapport $2^4 : n^6$. & vient de six Quartes : où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainsi le Triton, comme Intervalle diatonique, est une Quarte majeure ; &, comme Intervalle chromatique, une Quarte superflue : la Fausse-Quinte *si fa*, comme Intervalle diatonique, est une Quinte mineure ; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui soient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques se divisent en diminués & superflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correspond un Intervalle chromatique superflu, & à chaque Intervalle diatonique majeur correspond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, est majeur ou diminué, selon que cet Intervalle est diatonique ou chromatique; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, est mineur ou superflu, selon que cet Intervalle est diatonique ou chromatique; & *vice versa* tout Intervalle mineur ou superflu vient de Quartes.

Ce seroit le contraire si l'Intervalle étoit pris en descendant.

De deux Intervalles correspondans, c'est-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conséquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand est celui qui vient de Quartes, & il surpasse celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport est $2^7 : \pi^{12}$; c'est-à-dire, 128, 125. Cet Intervalle est la Seconde diminuée, appelée communément grand Comma ou Quart-de-Ton; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Musique, je

ranscrirai, (*Pl. I. Fig. 4.*) les deux Tables de progressions dressées par M. de Boissgelou, par lesquelles on voit d'un coup-d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puissances des termes de ces rapports selon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les composent.

On voit, dans ces formules, que les semi-Tons sont réellement des Intervalles primitifs & élémentaires qui composent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Système*, un changement considérable dans les caractères, en divisant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un semi-Ton, au lieu que dans la Musique ordinaire chacun de ces Degrés est tantôt un Comma, tantôt un semi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui laisse à l'œil l'équivoque & à l'esprit le doute de l'Intervalle, puisque les Degrés étant les mêmes, les Intervalles sont tantôt les mêmes & tantôt différents.

Pour cette réforme, il suffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq, & d'assigner à chaque Position une des douze Notes du Clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces

Notes , lesquelles restant ainsi toujours les mêmes , déterminent leurs Intervalles avec la dernière précision , & rendent absolument inutiles tous les Dièses , Bémols ou Béquarres , dans quelque Ton qu'on puisse être , & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la *Planche I* , où vous trouverez , *Figure 6* , l'Echelle chromatique sans Dièse ni Bémol ; & *Figure 7* , l'Echelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle manière de noter & de lire la Musique , on sera surpris de la netteté , de la facilité qu'elle donne à la Note , & de la simplicité qu'elle apporte dans l'exécution , sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier , & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vites-fes par la multitude des Lignes , surtout dans la Symphonie.

Mais comme ce *Système* de Notes est absolument chromatique , il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénominations des Degrés diatoniques ; & que , selon M. de Boisgelou , *ut re* ne devoit pas être une Seconde , mais une Tierce ; ni *ut mi* une Tierce , mais une Quinte ; ni *ut ut* une

Octave, mais une Douzieme : puisque chaque semi-Ton formant réellement un Degré sur la Note, devroit en prendre aussi la dénomination; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce *Système* me paroît également profond & avantageux : il seroit à désirer qu'il fût développé & publié par l'Auteur, ou par quelque habile Théoricien.

SYSTEME, enfin, est l'assemblage des regles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, & par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siecle, l'Harmonie, née successivement & comme par hazard, n'a eu que des regles éparfées, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, & qui paroissent absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui, par le *Système* de la Basse - fondamentale, a donné des principes à ces regles. Son *Système*, sur lequel ce Dictionnaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui

n'est déjà que trop long, & que ces répétitions superflues alongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *Systèmes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *Système*, & d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Système* de M. Rameau si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux élémens de Musique de M. d'Alembert.

M. Serre de Geneve, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisans à bien des égards, imagina un autre *Système* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte sur une double Basse-fondamentale ; & comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Système* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, sous ce titre : *Essais sur les principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me

dispensent aussi d'en rendre compte au Public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini dont il me reste à parler ; lequel étant écrit en langue étrangère, souvent profond, toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont la plupart sont rebutés par l'obscurité du Livre, avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai, le plus brièvement qu'il me sera possible l'extrait de ce nouveau *Système*, qui, s'il n'est pas celui de la nature, est au moins de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici, celui dont le principe est le plus simple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

SYSTEME DE M. TARTINI.

Il y a trois manieres de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant sur le Monocorde la Corde entiere en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les Sons seront en raison inverse des longueurs de la Corde & de ses parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes égales, les Sons se-

ront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant , par des poids égaux , les Cordes égales en grosseur & inégales en longueur , ou égales en longueur & inégales en grosseur , les Sons seront en raison inverse des racines quarrées de la dimension où se trouve la différence.

En général les Sons sont toujours entr'eux en raison inverse des racines cubiques des corps sonores. Or , les Sons des Cordes s'alterent de trois manieres : favoir , en altérant , ou la grosseur , c'est-à-dire le diametre de la grosseur , ou la longueur , ou la tension. Si tout cela est égal , les Cordes sont à l'Unisson. Si l'une de ces choses seulement est altérée , les Sons suivent , en raison inverse , les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois sont altérées , les Sons sont , en raison inverse , comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomènes qu'on observe en comparant les rapports des Sons & ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris , ayant mis les registres convenables , touchez sur l'Orgue la

pédale qui rend la plus basse Note marquée dans la *Planche I. Figure 7*, toutes les autres Notes marquées au-dessus résonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son grave, formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1} \frac{1}{2} \frac{1}{3} \frac{1}{4} \frac{1}{5} \frac{1}{6}$, &c. laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même Série sera celle de Cordes égales tendues par des poids qui feroient comme les quarrés $\frac{1}{1} \frac{1}{4} \frac{1}{9} \frac{1}{16} \frac{1}{25} \frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions susdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes sont les mêmes exprimés en Notes dans l'exemple.

Ainsi donc, tous les Sons qui sont en progression harmonique depuis l'unité, se réunissent pour n'en former qu'un sensible à l'oreille, & tout le *Système* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ses aliquotes qu'il fasse résonner, parce que dans toute autre fraction, comme feroit celle-ci $\frac{2}{3}$, il se trouve, après la division de la Corde en parties

égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en font réciproquement heurtées; de sorte que des deux Sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes comprises dans la Série des fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours desquelles résulte un Son. Ainsi, toute l'Harmonie étant nécessairement comprise entre la Monade ou l'Unité composante & le Son plein ou l'Unité composée, il s'ensuit que l'Harmonie a, des deux côtés, l'Unité pour terme, & consiste essentiellement dans l'Unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, justes & soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième Son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers & de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'Intervalle, & se mettre entre eux, à égale distance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force & justesse, suffire pour faire distinguer le troisième Son.

La production de ce troisième Son, par chacune de nos Consonnances, est telle que la montre la Table, (*Pl. I. Fig. 8.*) & l'on peut la poursuivre au-delà des Consonnances, par tous les Intervalles représentés par les aliquotes de l'Unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'est le seul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Unisson du Son grave, Unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisièmes Sons produits par les autres Intervalles, sont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en est renversée, donne la double Octave du Son aigu.

La Tierce mineure donne la Dixieme majeure du Son grave ; mais la Sixte majeure , qui est renversée , ne donne que la Dixieme majeure du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzieme ou double Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-septieme , ou la double Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le *semi-Ton* majeur donne la Vingt-deuxieme , ou triple Octave du Son aigu.

Enfin , le *semi-Ton* mineur donne la Vingt-troisieme du Son grave.

On voit , par la comparaison des quatre derniers Intervalles , qu'un changement peu sensible dans l'Intervalle change très-sensiblement le Son produit ou fondamental. Ainsi , dans le *Ton* majeur , rapprochez l'Intervalle en abaissant le Son supérieur ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$: aussitôt le Son produit montera d'un Ton. Faites la même opération sur le *semi-Ton* majeur , & le Son produit descendra d'une Quinte.

Quoique la production du troisieme Son ne se borne pas à ces Intervalles , nos Notes n'en pouvant exprimer de plus composé , il est , pour le présent ,

inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la suite régulière des Consonnances qui composent cette Table, qu'elles se rapportent toutes à une base commune & produisent toutes exactement le même troisième Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonstration physique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les sciences Physico-Mathématiques, telles que la Musique, les démonstrations doivent bien être géométriques; mais déduites physiquement de la chose démontrée. C'est alors seulement que l'union du calcul à la Physique, fournit, dans les vérités établies sur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie seule donnera des Théorèmes certains, mais sans usage dans la pratique; la Physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entr'eux & sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'Harmonie est un, comme nous venons de le voir, & se résout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux Unités

tés extrêmes de la Monade & du Son ; & , quant à la proportion harmonique , elle s'y trouve aussi ; puisque dans quelque point C , (*Pl. I. Fig. 9.*) que l'on coupe inégalement le Diametre A B , le quarré de l'Ordonnée C D sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C & C B du Diametre par le rayon ; propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car bien que les Ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du Diametre , les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles , leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des Cordes sonores , que les rapports de ces Cordes ou des poids tendans sont aussi comme les quarrés , tandis que les Sons sont comme les racines.

Maintenant , du Diametre A B , (*Pl. I. Fig. 10.*) divisé selon la Série des fractions $\frac{1}{2} \frac{1}{3} \frac{1}{4} \frac{1}{5} \frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique , soient tirées les Ordonnées , C , C C : G , G G ; c , c c ; e , e e ; & g , g g.

Le Diametre représente une Corde sonore , qui , divisée en mêmes raisons , donne les Sons indiqués dans l'exem.

Dict. de Musique. Tom. III. H

ple O de la même Planche , Figure 11.

Pour éviter les fractions , donnons 60 parties au Diametre , les Sections contiendront ces nombres entiers $B C = \frac{1}{2} = 30$; $B G = \frac{1}{3} = 20$; $B c = \frac{1}{4} = 15$; $B e = \frac{1}{5} = 12$; $B g = \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle , tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diametre. La somme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correspondante , que j'appelle son complément , fera toujours égale au quarré du Diametre. Les quarrés des Cordes seront entr'eux comme les Abscisses correspondantes , par conséquent aussi en progression harmonique , & représenteront de même l'exemple O , à l'exception du premier Son.

Les quarrés des Complémens de ces mêmes Cordes seront entr'eux comme les Complémens des Abscisses au Diametre , par conséquent dans les raisons suivantes :

$$\text{---}_2$$

$$A C = \frac{1}{2} = 30.$$

$$\text{---}_2$$

$$A G = \frac{2}{3} = 40.$$

$$\text{---}_2$$

$$A c = \frac{3}{4} = 45.$$

$$\text{---}_2$$

$$A e = \frac{4}{5} = 48.$$

$$\text{---}_2$$

$$A g = \frac{5}{6} = 50.$$

& représenteront les Sons de l'exemple P; sur lequel on doit remarquer en passant, que cet exemple, comparé au suivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la règle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées seront au quarré 3600 du Diametre dans les raisons suivantes :

$$\begin{array}{c} \text{---}^2 \\ A \quad B = 1 = 3600. \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{---}^2 \\ C, C C = \frac{1}{4} = 900. \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{---}^2 \\ G, G G = \frac{2}{9} = 800. \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{---}^2 \\ c, c c = \frac{3}{16} = 675. \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{---}^2 \\ e, e e = \frac{4}{25} = 576. \end{array}$$

$$\begin{array}{c} \text{---}^2 \\ g, g g = \frac{5}{36} = 500. \end{array}$$

& représenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette dernière Série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du Diamètre, & sans laquelle on ne sauroit pourtant compléter le *Système* harmonique, montre la nécessité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Système*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les seuls nombres abstraits.

Je passe à dessein toutes les autres

propositions de M. Tartini sur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que sur les bornes de la Série harmonique donnée par la raison sextuple ; parce que ses preuves, énoncées seulement en chiffres, n'établissent aucune démonstration générale ; que, de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport. Ainsi, quand il croit prouver que le carré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose, sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres : car les surfaces & les nombres abstraits n'étant point de même nature, ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir ; on peut voir ses raisonnemens dans son Livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les regles de l'Art harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point essentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'Accord. Ainsi, l'Accord, réduit à sa plus grande sim-

H 3

plicité, doit être considéré sans elle. Alors il est composé seulement de ces trois termes $1 \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3} \frac{1}{5}$ sont les seuls vrais élémens de l'Unité Sonore, qui porte le nom d'Accord parfait; car, la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'Octave $\frac{1}{2}$ & la fraction $\frac{1}{6}$ est Octave de la Monade $\frac{1}{3}$.

Cet Accord parfait, $1 \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, produit par une seule Corde & dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la Nature, qui sert de base à toute la science des Sons; loi que la Physique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication est inutile aux règles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans servent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut considérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisieme Son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités; & quand, dans une cathégorie commune, ce troisieme Son se trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens, c'est que les produits

des générateurs sont égaux entr'eux.

Ceci se déduit manifestement des propositions précédentes.

Quel est, par exemple, le troisieme Son qui résulte de C B & de G B ? (*Pl. I. Fig. 10.*) C'est l'Unisson de C B. Pourquoi ? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, C C, & G, G G, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entr'elles, & par conséquent produisent le même Son commun C B, ou C, C C,

En effet, la somme des deux rectangles de B C par C, C C, & de A C par C, C C est égale à la somme des deux rectangles de B G par C, C C, & de G A par C, C C : car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il suit que le Son C, C C ou C B, doit être commun aux deux cordes ; or, ce Son est précisément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puissiez prendre dans le cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisieme Son représenté par la Note

Q; parce que les rectangles des deux parties du Diametre par le rayon donneront toujours des sommes égales.

Mais l'Octave X Q n'engendre que des Harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée sur l'extrémité du Diametre, & que par conséquent le Diametre & le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le Diametre par les fractions, $\frac{1}{2} \frac{1}{3} \frac{1}{4} \frac{1}{5} \frac{1}{6}$, qui donnent le *Système* naturel de l'Accord majeur; si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *Système* de l'Accord majeur renversé, & ce renversement donne exactement l'Accord mineur: car (*Pl. I. Fig. 12.*) une de ces parties donnera la Dix-neuvieme, c'est-à-dire, la double Octave de la Quinte; deux donneront la Douzieme, ou l'Octave de la Quinte; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte & cinq la Tierce mineure.

Mais, si-tôt qu'unissant deux de ces Sons, on cherchera le troisieme Son qu'ils engendrent, ces deux Sons simultanés, au lieu du Son C, (*Figure*

13.) ne produiront jamais pour Fondamentale que le Son E b ; ce qui prouve que , ni l'Accord mineur , ni son Mode , ne sont donnés par la Nature. Que si l'on fait consonner deux ou plusieurs Intervalles de l'Accord mineur , les Sons fondamentaux se multiplieront ; & , relativement à ces Sons , on entendra plusieurs Accords majeurs à la fois , sans aucun Accord mineur.

Ainsi , par expérience faite en présence de huit célèbres Professeurs de Musique , deux Hautbois & un Violon sonnant ensemble les Notes blanches marquées dans la Portée A , (*Pl. G. Fig. 5.*) on entendoit distinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure ; savoir , ceux qui sont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui sont au-dessus , & ceux marqués dans la portée C , aussi pour les Intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble , on doit conclure que toute Musique en Mode mineur seroit insupportable à l'oreille , si les Intervalles étoient assez justes & les Instrumens assez forts pour rendre les Sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en passant, que l'inverse de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne se borne pas à l'Accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en sens direct dans le Mode majeur, lorsqu'on renverse le papier & qu'on met des clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverse de la première où les Basses deviennent les Dessus, & *vice versa*. C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien exposé dans son Livre cette curiosité harmonique, annonce une Symphonie de cette espèce, composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter. Une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du Diamètre résulte le Mode majeur, & de la division arithmé-

tique le Mode mineur. C'est d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur se trouvent dans la division arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Système* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *Système* la division arithmétique de la Quinte.

Tout le *Système* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la corde entière à son Octave, ou du Diametre au rayon; & sur la raison sesqui-altere qui donne le premier Son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres,

Or, si (*Pl. I. Fig. II.*) dans la raison double on compare successivement la deuxième Note G, & la troisième F de la Série P au Son fondamental Q, & à son Octave grave qui est la corde entière, on trouvera que la première est moyenne harmonique, & la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesqui-altere on compare successivement la quatrième Note e, & la cinquième e b de la même Série à la corde entière & à sa Quinte G, on trouvera que la qua-

trieme *e* est moyenne harmonique, & la cinquieme *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la Quinte, & la Note *e b*, prise dans la Série des Complémens du *Système* harmonique donnant cette division, le Mode mineur est fondé sur cette Note dans le *Système* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Consonnances dans la division harmonique du Diametre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ses Consonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisieme exemple Q, qui exprime en Note les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Système* des Diffonances.

Si l'on joint, par Accords simultanés, c'est-à-dire, par Consonnances, les Intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *Figure 8. même Planche*, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées, c'est doubler l'Intervalle quelles représentent. Ainsi, ajoutant un troisieme Son qui repré-

fente le quarré, ce Son ajouté doublera toujours l'Intervalle de la Consonnance; comme on le voit *Figure 4. de la Planche G.*

Ainsi, (*Pl. I. Fig. 11.*) la premiere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxieme Note L double la Quinte, second Intervalle; la troisieme Note M double la Quarte, troisieme Intervalle, &c. & c'est ce doublement d'intervalle qu'exprime la *Figure 4. de la Planche G.*

Laisant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la Note ajoutée L forme, avec les deux qui sont au-dessous d'elle, une proportion continue géométrique en raison fcsqui-altere; & les suivantes, doublant toujours les Intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progressions harmonique & arithmétique qui constituent le *Système* consonnant majeur & mineur sont opposées, par leur nature, à la progression géométrique; puisque celle-ci résulte essentiellement des mêmes rapports, & les autres de

rapports toujours différens. Donc, si les deux proportions harmonique & arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonante nécessairement, & par conséquent, le *Système* qui résulte de l'exemple Q, sera le *Système* des Dissonances. Mais ce *Système* tiré des quarrés des Ordonnées est lié aux deux précédens tirés des quarrés des cordes. Donc le *Système* dissonant est lié de même au *Système* universel harmonique.

Il suit de-là, 1°. que tout Accord sera dissonant lorsqu'il contiendra deux Intervalles semblables, autres que l'Octave; soit que ces deux Intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'Accord; 2°. que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Système* harmonique ou arithmétique sera consonnant, & l'autre dissonant. Ainsi, dans les deux exemples S. T. d'Accords dissonans, (*Pl. G. Fig. 6.*) les Intervalles G C & c e sont consonnans, & les Intervalles C F & e g dissonans.

En rapportant maintenant chaque terme de la Série dissonante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les

Dissonances qui résulteront de ce rapport, seront les suivantes, & les seules directes qu'on puisse établir sur le *Système* harmonique.

I. La première est la Neuvième ou double Quinte L. (*Fig. 4.*)

II. La Seconde est l'Onzième qu'il ne faut pas confondre avec la simple Quarte, attendu que la première Quarte ou Quarte simple G C, étant dans le *Système* harmonique particulier, est consonnante; ce que n'est pas la deuxième Quarte ou Onzième C M, étrangère à ce même *Système*.

III. La troisième est la Douzième ou Quinte superflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord sensible sur la Médiane en Mode mineur, que nous appelons Quinte superflue, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. (Voyez Pl. K. *Fig. 3.*) la pratique de cet Accord à la Française, & (*Figure 5.*) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux Quartes,

consonnante & dissonante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux Tierces majeures de l'Accord suivant.

IV. La quatrième & dernière Dissonance donnée par la Série est la Quatorzième H, (*Pl. G. Fig. 4.*) c'est-à-dire, l'Octave de la Septième; Quatorzième qu'on ne réduit au simple que par licence & selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les Octaves.

Si le *Système* dissonant se déduit du *Système* harmonique, les règles de préparer & sauver les Dissonances ne s'en déduisent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & consonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O. P. Q, on trouve toujours dans la progression successive des Sons de la Série O, non-seulement comme on vient de voir, les raisons simples, qui, doublées, donnent les Sons de la Série Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entre eux les Sons des deux P. & Q. De sorte que la Série O prépare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux Séries P. & Q.

Ainsi le premier Intervalle de la Série O , est celui de la corde à vide à son Octave , & l'Octave est aussi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q , comparé au premier Son de la Série P.

De même , le second Intervalle de la Série O , (comptant toujours de la corde entiere) est une Douzieme , l'Intervalle ou Accord du second Son de la Série Q , comparé au second Son de la Série P , est aussi une Douzieme. Le troisieme , de part & d'autre , est une double Octave , & ainsi de suite.

De plus , si l'on compare la Série P à la corde entiere , (*Pl. K. Fig. 6.*) on trouvera exactement les mêmes Intervalles , que donne antérieurement la Série O , savoir Octave , Quinte , Quarte , Tierce majeure , & Tierce mineure.

D'où il suit que la Série harmonique particuliere donne avec précision , non-seulement l'exemplaire & le modele des deux Séries arithmétique & géométrique , qu'elle engendre , & qui complètent avec elle le Systême harmonique universel ; mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses Sons , & prépare à l'autre l'emploi de ses Dissonances.

Cette préparation , donnée par la Série harmonique , est exactement la même qui est établie dans la pratique : car la Neuvieme ; doublée de la Quinte , se prépare aussi par un mouvement de Quinte ; l'Onzieme , doublée de la Quarte , se prépare par un mouvement de Quarte ; la Douzieme ou Quinte superflue , doublée de la Tierce majeure , se prépare par un mouvement de Tierce majeure ; enfin la Quatorzieme ou la Fausse-Quinte , doublée de la Tierce mineure , se prépare aussi par un mouvement de Tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appelées fondamentales dans le Systême de M. Rameau ; mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini ; & il est vrai encore qu'on prépare les mêmes Dissonances de beaucoup d'autres manieres , soit par des Renversemens d'Harmonie , soit par des Basses substituées ; mais tout découle toujours du même principe ; & ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des regles.

Celle de résoudre & sauver les Dissonances naît du même principe que leur préparation : car comme chaque Dis-

fonance est préparée par le rapport antécédent du *Système* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *Système*.

Ainsi, dans la Série harmonique, le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de Quinte étant celui dont la Neuvième est préparée & doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de Quarte, est celui dont cette même Neuvième doit être sauvée : la Neuvième doit donc descendre d'un degré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Unisson de ce deuxième progrès, & par conséquent l'Octave du Son fondamental. (*Pl. G. Fig. 7.*)

En suivant la même méthode, on trouvera que l'Onzième F doit descendre de même d'un Degré sur l'Unisson E de la Série harmonique selon le rapport correspondant $\frac{4}{5}$, que la Douzième ou Quinte superflue G Dièse doit redescendre sur le même G naturel selon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raison jusqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Basse doit monter pour préparer les Dissonances : & pourquoi le Dessus doit descendre pour les sauver. On peut remarquer aussi que

la Septieme qui, dans le Systême de M. Rameau, est la premiere & presque l'unique Dissonance, est la dernière en rang dans celui de M. Tartini ; tant il faut que ces deux Auteurs soient opposés en toute chose !

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou Systêmes, tous fondés sur le premier, donné par la nature, & tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera, 1°. que le *Systême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du Diametre ou de la Corde entiere, considérée comme l'unité. 2°. Que le *Systême* arithmétique, d'où résulte le Mode mineur, est produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme jusqu'à la raison sextuple, qui donne enfin le Diametre ou la Corde entiere ; 3°. que le *Systême* géométrique ou dissonant est aussi tiré du *Systême* harmonique particulier, en doublant la raison de chaque Intervalle ; d'où il suit que le *Systême* harmonique du Mode majeur, le seul immé-

diatèrnement donné par la nature , fert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici , on voit que le *Système* harmonique n'est point composé de parties qui se réunissent pour former un tout ; mais qu'au contraire , c'est de la division du tout ou de l'unité intégrale que se tirent les parties ; que l'Accord ne se forme point des Sons , mais qu'il les donne ; & qu'enfin par-tout où le *Système* harmonique a lieu , l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie , mais la Mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique sont contenus dans les Degrés successifs de l'Echelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C , de laquelle se tire aussi l'Echelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Echelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes , n'est pas non plus celle que donne les divisions naturelles des Cors , Trompettes marines & autres Instrumens semblables ; comme on peut le voir dans la *Figure 1.* de la *Planche K.* par la comparaison de ces deux Echelles ; comparaison qui montre en même tems

la cause des Tons faux donnés par ces Instrumens. Cependant l'Echelle commune, pour n'être pas d'accord avec la Série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la premiere Série O, (*Pl. I. Fig. 10.*) qui détermine le *Système* harmonique, est la sesqui-altere ou Quinte C G; c'est-à-dire, l'Octave harmoniquement divisée. Or, les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la Série P des Complémens, (*Fig. 11.*) sont les Notes G F. Ces deux Cordes sont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique entre la Corde entiere & sa moitié, ou entre le Diametre & le rayon, & ces deux moyennes G & F se rapportant routes deux à la même fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode, puisque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroissent avant la génération du Mode mineur: n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractère; savoir: l'Accord parfait majeur composé de Tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range successivement , selon l'ordre le plus rapproché , les Notes qui constituent ces trois Accords , on aura très - exactement , tant en Notes musicales qu'en rapports numériques , l'Octave ou Echelle diatonique ordinaire , rigoureusement établie.

En Notes , la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques , cela se prouve presque aussi facilement : car supposant 360 pour la longueur de la Corde entière , ces trois Notes C , G F , seront comme 180 , 240 , 270 ; leurs Accords seront comme dans la *Figure 8. Planche G* , & l'Echelle entière qui s'en déduit , fera dans les rapports marqués *Planche K. Figure 2* , où l'on voit que tous les Intervalles sont justes , excepté l'Accord parfait D F A , dans lequel la Quinte D A est foible d'un Comma de même que la Tierce mineure D F , à cause du *Ton mineur* D E ; mais dans tout *Système* ce défaut ou l'équivalent est inévitable.

Quant aux autres altérations que la nécessité d'employer les mêmes touches en divers Tons introduit dans notre Echelle , voyez TEMPÉRAMENT.

L'Echelle une fois établie, le principal usage des trois Notes C, G, F, dont elle est tirée, est la formation des Cadences qui, donnant un progrès de Notes fondamentales de l'une à l'autre, font la Basse de toute la Modulation. G, étant moyen harmonique, & F, moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le passage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire son nom du moyen qui la produit. G C est donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique passant au moyen harmonique, se compose des deux avant de se résoudre sur l'extrême. (*Pl. K. Fig. 4.*)

De ces trois Cadences, l'harmonique est la principale & la première en ordre : son effet est d'une Harmonie mâle, forte & terminant un sens absolu. L'arithmétique est foible, douce, & laisse encore quelque chose à désirer. La Cadence mixte suspend le sens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la succession naturelle de ces trois Cadences telle qu'on la voit même *Planche, Figure 7*, résulte exactement

exactement la Basse-fondamentale de l'Echelle ; & de leurs divers entrelacemens se tire la maniere de traiter un Ton quelconque , & d'y moduler une suite de Chants ; car chaque Note de la Cadence est supposée porter l'Accord parfait , comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la Regle de l'Octave*, (voy. ce mot.), il est évident que , quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & régulière , comme on ne la trouve qu'à force d'art & de deductions , elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compositeurs du quinzieme siecle , excellens Harmonistes pour la plupart , employoient toute l'Echelle comme Basse-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes , excepté la Septieme , à cause de la Quinte fausse ; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet , si l'Accord parfait sur la Médiante n'eût été rendu trop dur par ses deux fausses Relations avec l'Accord qui le précède & avec celui qui le suit. Pour rendre cette suite d'Accords parfaits aussi pure & douce qu'il est possi-

Dict. de Musique. Tom. III. I

ble, il faut la réduire à cette autre Basse-fondamentale, (*Fig. 8.*) qui fournit, avec la précédente, une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, savoir D & A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les *Tons* majeurs & mineurs dans une Modulation régulière.

Considérons (*Pl. I. Fig. 11.*) la Note *c b* de l'exemple P unie aux deux Notes correspondantes des exemples O & Q : prise pour fondamentale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un Accord en Tierce majeure ; mais prise pour moyen arithmétique entre la Corde entière & sa Quinte, comme dans l'exemple X, (*Fig. 13.*) elle se trouve alors Médiate ou seconde base du Mode mineur ; ainsi cette même Note considérée sous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Système*, donne deux Harmonies : d'où il suit que l'Echelle du Mode majeur est d'une Tierce mineure au-dessus de l'Echelle analogue du Mode mineur. Ainsi le Mode mineur analogue à l'Echelle d'*ut* est celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *re*.

Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Basse-fondamentale de l'Echelle diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *sol* à *ut*. La Basse-fondamentale où l'on fait entrer ces deux Accords est donc aussi régulière & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernières Dissonances N & R de l'exemple Q, comme elles sortent du Genre diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Mesure, des Périodes, des phrases & de tout Rythme musical, se trouve aussi dans la génération des Cadences, dans leur suite naturelle, & dans leurs diverses combinaisons. Premièrement, le moyen étant homogène à son extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur première simplicité, être de même nature & de valeurs égales : par conséquent les huit Notes qui forment les quatre Cadences, Basse-fondamentale de l'Echelle, sont égales entr'elles, & formant aussi quatre Mesures égales, une pour chaque Cadence,

le tout donne un sens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Système* harmonique est fondé sur la raison double & sur la sesquialtere, qui, à cause de l'Octave, se confond avec la raison triple; de même toute Mesure bonne & sensible se résout en celle à deux Tems ou en celle à trois: tout ce qui est au-delà, souvent tenté & toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois sortes de Cadences, & des diverses manieres de les entrelacer, naît la variété des sens, des phrases & de toute la Mélodie dont l'habile Musicien exprime toute celle des phrases du discours, & ponctue les Sons aussi correctement que le Grammairien les paroles. De la Mesure donnée par les Cadences résulte aussi l'exacte expression de la prosodie & du Rythme: car comme la syllabe breve s'appuie sur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant s'appuie & pose sur la Note qui la résout en frappant; ce qui divise les Tems en forts & en foibles, comme les syllabes en longues & en breves: cela montre comment on peut, même en observant

les quantités , renverser la prosodie & tout mesurer à contre-tems , lorsqu'on frappe les syllabes breves & qu'on leve les longues , quoiqu'on croye observer leurs durées relatives & leurs valeurs musicales.

L'usage des Notes dissonantes par Degrés conjoints dans les Tems foibles de la Mesure , se déduit aussi des principes établis ci-dessus : car supposons l'Échelle diatonique & mesurée , marquée *Fig. 9 Pl. K.* il est évident que la Note soutenue ou rebattue dans la Basse X , au lieu des Notes de la Basse Z , n'est ainsi tolérée que parce que , revenant toujours dans les Tems forts , elle échappe aisément à notre attention dans les Tems foibles , & que les Cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées ; ce qui ne pourroit être si les Notes dissonantes changeoient de lieu & se frapportoient sur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'Échelle diatonique , pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En inférant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Dis-

sonances , on aura premièrement la Note *sol* Dièse N. (*Pl. I. Fig. 11.*) qui donne le Genre Chromatique & le passage régulier du Ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *la*. (Voyez *Pl. K. Fig. 10.*)

Puis on a la Note R ou *fa* Bémol , laquelle , avec celle dont je viens de parler , donne le Genre Enharmonique. (*Fig. 11.*)

Quoique , eu égard au Diatonique , tout le *Système* harmonique soit , comme on a vu , renfermé dans la raison sextuple ; cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvième ou triple Quinte $\frac{3}{2}$, & la Vingt-deuxième ou quadruple Octave $\frac{1}{4}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$ prise dans l'ordre des aliquotes , donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors-de-chasse & Trompettes marines , & d'une intonation très-facile sur le Violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui divise harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *sol ut* ou $\frac{6}{5}$, ne forme pas avec le *sol* une Tierce mineure juste , dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$, mais un Intervalle un peu

moindre , dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne fauroit exactement l'exprimer en Note ; car le *la* Dièse est déjà trop fort : nous les représenterons par la Note *fi* précédée du signe $\left| \begin{smallmatrix} \text{D} \\ \text{O} \end{smallmatrix} \right.$, un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Echelle augmentée , ou , comme disoient les Grecs , le Genre épais de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang , fera donc comme l'exemple 12. *Planche K.* Le tout pour le même Ton , ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés , dont , comme le fait voir M. Tartini , le premier constitue le genre Chromatique , & le troisième l'Enharmonique , le *sol* Dièse & le *fi* Bémol sont dans l'ordre des Dissonances : mais le *fi* $\left| \begin{smallmatrix} \text{D} \\ \text{O} \end{smallmatrix} \right.$ ne laisse pas d'être Consonnant , quoiqu'il n'appartienne pas au Genre Diatonique , étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce Genre : car puisqu'il est immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes , puisqu'il est moyen harmonique entre la Quinte & l'Octave du Son fondamental , il s'ensuit qu'il est Consonnant

comme eux , & n'a pas besoin d'être ni préparé ni sauvé ; c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espece de Septieme.

A l'aide de ce nouveau Son , la Basse de l'Echelle diatonique retourne exactement sur elle-même , en descendant , selon la nature du cercle qui la représente ; & la Quatorzieme ou Septieme redoublée se trouve alors sauvée régulièrement par cette Note sur la Basse-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Dissonances.

Voulez-vous , des principes ci-devant posés , déduire les regles de la Modulation , prenez les trois Tons majeurs relatifs , *ut* , *sol* , *fa* , & les trois Tons mineurs analogues , *la* , *mi* , *re* ; vous aurez six Toniques , & ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du Ton principal ; Modulations qu'on entrelace à son choix , selon le caractère du Chant & l'expression des paroles ; non , cependant , qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres ; même ces préférences , trouvées d'abord par le sentiment , ont aussi leurs raisons dans les principes , & leurs exceptions , soit

dans les impressions diverses que veut faire le Compositeur , soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple , la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur , est celle qui passe de la Tonique *ut* au Ton de la Dominante *sol* ; parce que le Mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques , & la Dominante divisant l'Octave harmoniquement , le passage du premier terme au moyen est le plus naturel. Au contraire , dans le Mode mineur *la* , fondé sur la proportion arithmétique , le passage au Ton de la quatrième Note *re* , qui divise l'Octave arithmétiquement , est beaucoup plus naturel que le passage au Ton *mi* de la Dominante , qui divise harmoniquement la même Octave ; & si l'on y regarde attentivement , on trouvera que les Modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Système*.

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur , qui se déduisent des Sons ajoutés à l'Echelle. (*Pl. I. Fig. 12.*)

L'analogie entre les deux Modes donne

les trois Accords marqués *Fig. 14. de la Planche K.* dont tous les Sons ont été trouvés Consonnans dans l'établissement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajouté *g* $\times$ dont la Consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne se résout point en l'Accord dissonant de Septieme diminuée qui auroit *sol* Dièse pour Basse, parce qu'outre la Septieme diminuée *sol* Dièse & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *sol* Dièse & *fi* Bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte superflue plaît à l'oreille & se résout très-harmonieusement, M Tartini prétend que l'Intervalle est réellement bon, régulier & même consonnant. 1°. Parce que cette Sixte est à très-peu-près Quatrieme harmonique aux trois Notes *B b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la Quatrieme proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même Sixte est à très-peu-près moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *fi* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par son Octave.

Que si l'on emploie en cette occasion la Note marquée *sol* Dièse plutôt que la Note marquée *la* Bémol, qui semble être le vrai moyen harmonique ; c'est non-seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence ; attendu que la Quarte *fa*, $\flat$ Bémol, est altérée & trop foible d'un Comma ; de sorte que *sol* Dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les Sons de cet Accord qui se réunissent ainsi en une Harmonie régulière & simultanée, sont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série dissonante Q par les complémens des divisions de la Sextuple harmonique : ce qui ferme, en quelque manière, le cercle harmonieux, & confirme la liaison de toutes les parties du *Système*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres Sons que la proportion harmonique & l'analogie fournissent dans le Mode mineur, on a un moyen facile

de prolonger & varier assez long-tems l'Harmonie sans sortir du Mode, ni même employer aucune véritable Dissonance ; comme on peut le voir dans l'exemple de Contre-point donné par M. Tartini & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Dissonance, si ce n'est la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte superflue a encore des usages plus importants & plus fins dans les Modulations détournées par des passages enharmoniques, en ce qu'elle peut se prendre indifféremment dans la pratique pour la Septieme bémolisée par le signe $\flat$, de laquelle cette Sixte diésée diffère très-peu dans le calcul & point du tout sur le Clavier. Alors cette Septieme ou cette Sixte, toujours consonnante, mais marquée tantôt par Dièse & tantôt par Bémol, selon le Ton d'où l'on sort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & subites métamorphoses, dont, quoique régulières dans ce *Système*, le Compositeur auroit bien de la peine à rendre raison dans tout autre ; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la *Planche M.* sur-tout dans celui-ci marqué $\sharp$, où le

fa pris pour naturel , & formant une Septieme apparente qu'on ne fauve point , n'est au fond qu'une Sixte superflue formée par un *mi* Dièse sur le *sol* de la Basse ; ce qui rentre dans la rigueur des regles. Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesse de l'Art , qui n'échappent pas aux grands Harmonistes , & dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal-à-propos. Il suffit d'avoir montré que tout se tient par quelque côté , & que le vrai *Système* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.





T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour désigner la Partie de la Taille, lorsque cette Taille prend la place de la Basse & qu'elle est écrite sur la même Portée, la Basse gardant le Tacet.

Quelquefois dans les parties de Symphonie le T signifie *Tous* ou *Tutti*, & est opposé à la lettre S, ou au mot *Seul*, ou *Solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

TA. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfoient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la Musique; de sorte que, qui connoissoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *Tablature*.

Aujourd'hui le mot *Tablature* se restreint à une certaine manière de noter par lettres, qu'on emploie pour les Instrumens à Cordes qui se touchent

avec les doigts, tels que le Luth, la Guitare, le Cistre, & autrefois le Thécrobe & la Viole.

Pour noter en *Tablature*, on tire autant de lignes paralleles que l'Instrument a de Cordes. On écrit ensuite sur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverses positions des doigts sur la Corde de semi-Ton en semi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la premiere Position, *c* la seconde, *d* la troisieme, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces Notes ne servent qu'à marquer la valeur & non le Degré. Quand les valeurs sont toujours semblables, c'est-à-dire, que la maniere de scander les Notes est la même dans toutes les Mesures, on se contente de la marquer dans la premiere, & l'on suit.

Voilà tout le mystere de la *Tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inspection de la *Figure 4. Planche M.* où j'ai noté le premier couplet des *folies d'Espagne* en *Tablature* pour la Guitare.

Comme les Instrumens pour lesquels

on employoit la *Tablature* sont la plupart hors d'usage , & que , pour ceux dont on joue encore , on a trouvé la Note ordinaire plus commode , la *Tablature* est presque entièrement abandonnée , ou ne sert qu'aux premières leçons des écoliers.

• TABLEAU. Ce mot s'emploie souvent en Musique pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la Musique imitative. *Le Tableau de cet Air est bien dessiné ; ce Chœur fait Tableau ; cet Opéra est plein de Tableaux admirables.*

• TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Musique pour indiquer le silence d'une Partie. Quand , dans le cours d'un morceau de Musique , on veut marquer un silence d'un certain tems , on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauses* : (Voyez ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le silence durant un morceau entier , on exprime cela par le mot *Tacet* écrit dans cette Partie au-dessus du nom de l'Air ou des premières Notes du Chant.

• TAILLE , anciennement TENOR. La seconde des quatre Parties de la Musique , en comptant du grave à l'aigu.

C'est la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune ; ce qui fait qu'on l'appelle aussi *Voix humaine* par excellence.

La *Taille* se divise quelquefois en deux autres Parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *Première* ou *haute-Taille* : l'autre plus basse, qu'on appelle *Seconde* ou *basse-Taille*. Cette dernière est en quelque manière une Partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la *Basse* & s'appelle aussi, à cause de cela, *Concordant*. (Voy. PARTIES.)

On n'emploie presque aucun rôle de *Taille* dans les Opéra François : au contraire les Italiens préfèrent dans les leurs le *Tenor* à la *Basse*, comme une *Voix* plus flexible, aussi sonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danse fort à la mode aujourd'hui sur les Théâtres François. L'air en est très-gai & se bat à deux Temps vifs. Il doit être sautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flûtet des Provençaux ; & la *Basse* doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flûtet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Basse-continue, & d'ordinaire sous quelque Point-d'Orgue, marquent que l'Accompagnateur ne doit faire aucun Accord de la main droite, mais seulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus son Octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner & suivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compositeur fait passer sur la Basse durant ce tems-là.

TE. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les Intervalles, faisant évanouir la différence de deux Sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les Intervalles respectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on simplifie l'Echelle en diminuant le nombre des Sons nécessaires. Sans le *Tempérament*, au lieu de douze Sons seulement que contient l'Octave, il en faudroit plus de soixante pour moduler dans tous les Tons.

Sur l'Orgue, sur le Clavecin, sur

tout autre Instrument à Clavier , il n'y a , & il ne peut gueres y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la seule Octave. La raison en est que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juste , celles-ci la passent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64}$
 $< \frac{128}{64} = 2$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{216}{125} >$
 $\frac{128}{64} = 2$. Ainsi l'on est contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les Octaves & tous les autres Intervalles se correspondent exactement , & que les mêmes touches puissent être employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout-d'un-coup , on ne la reconnut qu'en perfectionnant le système musical. Pythagore , qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques , prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique , sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son tems où toute l'étendue du système se bornoit encore à un si petit nombre de Cordes. Mais

comme la plupart des Instrumens des Anciens étoient composés de Cordes qui se touchoient à vide , & qu'il leur falloit, par conséquent, une Corde pour chaque Son , à mesure que le système s'étendit, ils s'apperçurent que la règle de Pythagore, en trop multipliant les Cordes , empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la Musique & à la facilité de l'exécution , prit tout-d'un-coup l'autre extrémité ; abandonnant presque entièrement le calcul , il s'en remit au seul jugement de l'oreille , & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Musique deux sectes qui ont long-tems divisé les Grecs , l'une des Aristoxéniens, qui étoient les Musiciens de pratique ; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philosophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la suite , Ptolomée & Dydyme, trouvant avec raison , que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux , & consultant à la fois les sens & la raison , tra-

vaillerent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien système diatonique. Mais comme ils ne s'éloignèrent pas des principes établis pour la division du Tétracorde , & que reconnoissant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur , ils n'osèrent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales ; le système demeura encore long-tems dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *Tempérament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque maniere la Musique & inventa , dit-on , le Clavecin. Or , il est certain que cet Instrument n'a pu exister , non plus que l'Orgue , que l'on n'ait en même tems trouvé le *Tempérament* , sans lequel il est impossible de les accorder , & il est impossible au moins que la premiere invention ait de beaucoup précédé la seconde ; c'est à-peu-près tout ce que nous en savons.

Mais quoique la nécessité du *Tempérament* soit connue depuis long-tems , il n'en est pas de même de la meilleure regle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier , qui fut le

siècle des découvertes en tout genre , est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce chapitre. Le P. Merfenne & M. Loulié ont fait des calculs ; M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *Tempéramens* possibles ; enfin , M. Rameau , après tous les autres , a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament* , & a même prétendu , sur cette théorie , établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agissoit pour tempérer les Sons du Clavier , de renforcer les Tierces majeures , d'affoiblir les mineures , & de distribuer ces altérations de manière à les rendre le moins sensibles qu'il étoit possible. Il faut pour cela répartir sur l'Accord de l'Instrument , & cet Accord se fait ordinairement par Quintes ; c'est donc par son effet sur les Quintes que nous avons à considérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre Quintes de suite , comme *ut sol re la mi* , on trouvera que cette quatrième Quinte *mi* fera , avec l'*ut* d'où l'on est parti , une Tierce majeure discordante , & de beaucoup trop forte ; & en

effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'est pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des Octaves 1 & 2 prises l'une pour l'autre indifféremment. Ainsi la succession des Quintes formant une progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut*; son rapport est $\frac{4}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainsi la Quinte de *la* étant *mi* 81, & la Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80; ces deux *mi* ne sont pas le même, & leur rapport est $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le Comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des Quintes jusqu'à la douzième puissance qui arrive au *si* Dièse, nous trouverons que ce *si* excède l'*ut* dont il devroit faire l'unisson, & qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le Comma de Pythagore. De sorte que par le

calcul précédent le *fi* Dièse devrait excéder l'*ut* de trois Comma majeurs ; & par celui-ci il l'excede seulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même Son *mi*, qui fait la Quinte de *la*, serve encore à faire la Tierce majeure d'*ut* ; il faut que le même *fi* Dièse, qui forme la douzième Quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à constituer le système général sans multiplier les Cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *Tempérament*.

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premières Quintes en montant, jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la Tierce majeure bien juste avec le premier Son *ut* ; ce qu'on appelle la première preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on est arrivé sur les Dièses, on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en souffrent, & quand on est arrivé au *sol* Dièse, on s'arrête. Ce *sol* Dièse doit faire, avec le *mi* une Tierce majeure juste ou du moins souffrable ; c'est la seconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave ;
savoir ,

savoir , *fa* , *fi* Bémol , &c. foibles d'abord ; puis les renforçant par Degrés , c'est-à-dire , affoiblissant les Sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *re* Bémol , lequel , pris comme *ut* Dièse , doit se trouver d'accord & faire Quinte avec le *sol* Dièse , auquel on s'étoit ci-devant arrêté ; c'est la troisième preuve. Les dernières Quintes se trouveront un peu fortes , de même que les Tierces majeures ; c'est ce qui rend les Tons majeurs de *fi* Bémol & de *mi* Bémol sombres & même un peu durs. Mais cette dureté sera supportable si la Partition est bien faite , & d'ailleurs ces Tierces , par leur situation , sont moins employées que les premières , & ne doivent l'être que par choix.

Les Organistes & les Facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer. En effet , les Tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie , & les Tons transposés , qui forment des modulations moins fréquentes , offrent de grandes ressources au Musicien quand il a besoin d'expressions plus marquées : car il est bon d'observer , dit M. Rameau , que nous

Dict. de Musique. Tom. III. K

recevons des impressions différentes des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur quand elle est trop forte; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendresse & à la douceur, nous attriste lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles Musiciens, continue le même Auteur, savent profiter à propos de ces différens effets des Intervalles, & font valoir, par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel, & détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'Octave, sur laquelle formule, il veut qu'on règle toute la succession du système chromatique; de sorte que ce système résultant de douze semi-Tons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les Intervalles semblables qui en seront formés

soient aussi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez , dit-il , telle touche du Clavecin qu'il vous plaira ; accordez-en d'abord la Quinte juste , puis diminuez-la si peu que rien : procédez ainsi d'une Quinte à l'autre , toujours en montant , c'est-à-dire , du grave à l'aigu , jusqu'à la dernière dont le Son aigu aura été le grave de la première ; vous pouvez être certain que le Clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode que nous propose aujourd'hui M. Rameau avoit déjà été proposée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve aussi tout au long dans le P. Merfenne , qui en fait Auteur un nommé Gallé , & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule , il ne paroît pas que la pratique qui en résulte ait été jusqu'ici goûtée des Musiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des Tons qu'occasionne le *Tempérament*

établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers Degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles; le Musicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, & que les diverses affections des Tons ne sont nullement proportionnelles aux différens Degrés de leurs finales. Car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-Ton de distance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *si* Bémol; cependant la même Musique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *sol re* qu'en E *la fa*; & l'oreille attentive du Musicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-Ton & plus; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la Tonique.

A l'égard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroissent dures & cho-

quantes , & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue; pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette maniere de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée. Puisque par la nature des Consonances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce sans choquer l'oreille & sans faire des battemens, n'est-il pas convenable de jeter l'altération du côté où elle est le moins choquante, & de laisser plus justes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans ?

Le P. Merfenne assuroit qu'on disoit de son tems que les premiers qui pratiquerent sur le Clavier les semi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accorderent d'abord toutes les Quintes à-peu-près selon l'Accord égal proposé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des Tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérerent l'Accord en affoiblissant les premieres Quintes pour baisser les Tierces majeures. Il paroît donc que

s'accoutumer à cette maniere d'Accord n'est pas , pour une oreille exercée & sensible , une habitude aisée à prendre.

Au reste , je ne puis m'empêcher de rappeler ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE , sur la raison du plaisir que les Consonnances font à l'oreille , tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celui-ci

$$4\text{---}3 \qquad 4\text{---}$$

$\sqrt{80} \div \sqrt{81}$. Ce rapport cependant

120

plaît à l'oreille ; je demande si c'est par sa simplicité ?

TEMS. Mesure du Son , quant à la durée.

Une succession de Sons , quelque bien dirigée qu'elle puisse être dans sa marche , dans ses Degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave , ne produit , pour ainsi dire , que des effets indéterminés. Ce sont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons qui fixent le vrai caractère d'une Musique , & lui donnent sa plus grande énergie. Le *Tems* est l'ame du Chant ; les Airs dont la mesure est lente , nous attristent naturellement ; mais un Air gai , vif & bien cadencé ,

nous excite à la joie , & à peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la Mesure , détruisez la proportion des *Tems*, les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables , restés sans charme & sans force , deviendront incapables de plaire & d'intéresser. Le *Tems* , au contraire , a sa force en lui-même ; elle dépend de lui seul , & peut subsister sans la diversité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple , grossier toutefois , très-imparfait , parce que le Son ne s'y peut soutenir.

On considère le *Tems* en Musique , ou par rapport au mouvement général d'un Air , & , dans ce sens , on dit qu'il est lent ou vite ; (Voyez MESURE , MOUVEMENT.) ou , selon les parties aliquotes de chaque Mesure , parties qui se marquent par des mouvemens de la main ou du pied & qu'on appelle particulièrement des *Tems* ; ou enfin selon la valeur propre de chaque Note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai suffisamment parlé , au mot *Rythme* , des *Tems* de la Musique Grecque ; il me reste à parler ici des *Tems* de la Musique moderne.

Nos anciens Musiciens ne reconnois-

soient que deux especes de Mesure ou de *Tems*; l'une à trois *Tems*, qu'ils appelloient Mesure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Mesure imparfaite, & ils appelloient *Tems*, *Modes* ou *Prolations*, les signes qu'ils ajoutoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Mesures. Ces signes ne servoient pas à cet unique usage comme ils font aujourd'hui; mais ils fixoient aussi la valeur relative des Notes, comme on a déjà pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la semi-Breve. A l'égard de la Breve, la maniere de la diviser étoit ce qu'ils appelloient plus précisément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tems* étoit parfait, la Breve ou Quarrée valoit trois Rondes ou semi-Breves; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Tems* étoit imparfait, la Breve ne valoit que deux Rondes; & cela se marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours; & cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la

même chose en barrant le C. Quelques-uns ont aussi appelé *Tems mineur* cette Mesure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire , & *Tems majeur* celle du C plein ou de la Mesure ordinaire à quatre *Tems*.

Nous avons bien retenu la Mesure triple des Anciens de même que la double ; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manieres de diviser les Notes , nous n'avons retenu que la sous-double , quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre ; de sorte que , pour diviser une Mesure ou un *Tems* en trois parties égales , les signes nous manquent , & à peine fait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez TRI-
PLE.)

Nous avons ajouté aux anciennes Musiques une combinaison de *Tems* , qui est la Mesure à quatre ; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux , on peut dire que nous n'avons absolument que deux *Tems* & trois *Tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

Il y a autant de différentes valeurs

de *Temps* qu'il y a de fortes de Mesures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Mesure & le Mouvement sont déterminés, toutes les Mesures doivent être parfaitement égales, & tous les *Temps* de chaque Mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque Mesure & l'on marque chaque *Temps* par un mouvement de la main ou du pied, & sur ces mouvemens on règle exactement les différentes valeurs des Notes, selon le caractère de la Mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de suivre tous les *Temps* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon Musicien, & qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider & supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans un Concert chacun fait la même Mesure avec la dernière précision, sans qu'un autre la marque & sans la marquer soi-même.

Des divers *Temps* d'une Mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs éga-

les. Le *Tems* qui marqué davantage s'appelle *Tems fort* ; celui qui marque moins s'appelle *Tems foible* : c'est ce que M. Rameau , dans son *Traité d'Harmonie* , appelle *Tems bon* & *Tems mauvais*. Les *Tems* forts sont , le premier dans la Mesure à deux *Tems* ; le premier & le troisieme dans les Mesures à trois & quatre. A l'égard du second *Tems* , il est toujours foible dans toutes les Mesures , & il en est de même du quatrieme dans la Mesure à quatre *Tems*.

Si l'on subdivise chaque *Tems* en deux autres parties égales , qu'on peut encore appeller *Tems* ou *demi-Tems* , on aura derechef *Tems fort* pour la premiere moitié , *Tems foible* pour la seconde , & il n'y a point de partie d'un *Tems* qu'on ne puisse subdiviser de la même maniere. Toute Note qui commence sur le *Tems foible* & finit sur le *Tems fort* est une *Note à contre-Tems* ; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Mesure , on l'appelle *Syncope*. (Voyez SYNCOPE.)

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les Dissonances. Car toute Dissonance bien préparée doit l'être sur le *Tems foible* , &

frappée sur le *Tcms* fort ; excepté cependant dans des suites de Cadences évitées où cette regle , quoiqu'applicable à la premiere Dissonance , ne l'est pas également aux autres. (Voyez DISSONANCE , PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un Air indique un Mouvement lent & doux , des Sons filés gracieusement & animés d'une expression tendre & touchante. Les Italiens se servent du mot *Amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose : mais le caractère de l'*Amoroso* a plus d'accent , & respire je ne sais quoi de moins fade & de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TENEUR , *f. f.* Terme de Plain-Chant qui marque dans la Psalmodie la partie qui regne depuis la fin de l'Intonation jusqu'à la Médiation , & depuis la Médiation jusqu'à la Terminaison. Cette *Teneur* , qu'on peut appeler la Dominante de la Psalmodie , est presque toujours sur le même Ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencemens du Contre-point , on donnoit le nom de *Tenor* à la Partie la plus basse.

TENUE, *f. f.* Son soutenu par une Partie durant deux ou plusieurs Mesures, tandis que d'autres Parties travaillent. (Voyez MESURE , TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois , mais rarement , que toutes les Parties font des *Tenues* à la fois ; & alors il ne faut pas que la *Tenue* soit si longue que le sentiment de la Mesure s'y laisse oublier.

TÊTE. La *Tête* ou le corps d'une Note est cette partie qui en détermine la position , & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plupart des Notes étant quarrées , il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impression l'on forma des *Têtes* de Notes blanches , c'est-à-dire , vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres sont en usage , & , tout le reste égal , une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES , VALEUR DES NOTES.)

TÉTACORDE , *f. m.* C'étoit , dans la Musique ancienne , un ordre ou système particulier de Sons dont les Cor-

des extrêmes sonnoient la Quarte. Ce système s'appelloit *Tétracorde*, parce que les Sons qui le composoient, étoient ordinairement au nombre de quatre ; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boëce, dit que la Musique dans sa premiere simplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes sonnoient le Diapason entr'elles, tandis que les deux moyennes distantes d'un *Ton* l'une de l'autre, sonnoient chacune la Quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boëce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitieme qu'il plaça entre la Trite & la Paramèse, qui étoient auparavant la même Corde ; ce qui rendit l'Octacorde complet & composé de deux *Tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me semble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore

ayant remarqué que bien que le Son moyen des deux *Tétracordes* conjoints sonnât la consonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonans : il inféra entre les deux *Tétracordes* une huitieme Corde, qui, les divisant par un *Ton* d'Intervalle, substitua le Diapason ou l'Octave à la Septieme entre leurs extrêmes, & produisit encore une nouvelle Consonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la maniere dont se fit cette addition, Nicomaque & Boëce sont tous deux également embrouillés, & non contents de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voyez SYSTÈME, TRITE, PARAMÈSE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boëce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *Tétracorde* : mais soit que l'on compte ou que l'on pese les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, & c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte

est essentiel au *Tétracorde* ; c'est pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle sont appelés *immuables* ou *fixes* par les Anciens , au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons moyens , parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire le nombre de quatre Cordes d'où le *Tétracorde* a pris son nom , lui est si peu essentiel , qu'on voit , dans l'ancienne Musique , des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent , durant un tems , les *Tétracordes* enharmoniques. Tel étoit , selon Meibomius , le second *Tétracorde* du système ancien , avant qu'on y eût inséré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde* , il étoit certainement complet avant Pythagore , ainsi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque ; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que , selon le rapport unanime , Pythagore trouva le *Ton* , le *Diton* , le *semi-Ton* , & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique ; (notez que cela feroit un *Pentacorde* :) au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces Intervalles , lesquels , selon un rapport plus unanime , étoient connus long-tems avant lui.

Les *Tétracordes* ne restèrent pas long-tems bornés au nombre de deux ; il s'en forma bientôt un troisième , puis un quatrième ; nombre auquel le système des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient joints ; c'est - à - dire , que la dernière Corde du premier servoit toujours de première Corde au second , & ainsi de suite , excepté un seul lieu à l'aigu où au grave du troisième *Tétracorde* , où il y avoit *Disjonction* , laquelle (voyez ce mot) mettoit un Ton d'Intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus basse du *Tétracorde* supérieur. (Voyez SYNAPHE , DIAZEUXIS.) Or , comme cette disjonction du troisième *Tétracorde* se faisoit tantôt avec le second , tantôt avec le quatrième , cela fit approprier à ce troisième *Tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De sorte que , quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *Tétracordes* , il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez Pl. H. Fig. 2.)

Voici les noms de ces *Tétracordes*. Le plus grave des quatre , & qui se trouvoit placé un Ton au-dessus de la Corde Proslambanomene , s'appelloit le

Tétracorde-Hypaton, ou des principales; le second en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *Tétracorde-Mésôn*, ou des moyennes; le troisieme, quand il étoit conjoint au second & séparé du quatrieme, s'appelloit le *Tétracorde-Synnéménon*, ou des Conjointes; mais quand il étoit séparé du second & conjoint au quatrieme, alors ce troisieme *Tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Divisées. Enfin, le quatrieme s'appelloit le *Tétracorde-Hyperboldon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce systême un cinquieme *Tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systêmes particuliers des *Tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *Tétracordes* étoient appelées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *Tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées selon le Genre & même selon l'espece du Genre;

ce qui se faisoit dans tous les *Tétracordes* également : c'est pour cela que ces Cordes étoient appelées *mobiles*.

Il y avoit six especes principales d'Accord , selon les Aristoxéniens ; savoir , deux pour le Genre Diatonique , trois pour le Chromatique , & une seulement pour l'Enharmonique. (Voy. ces mots.) Ptolomée réduit ces six especes à cinq. (Voyez *Pl. M. Fig. 5.*)

Ces diverses especes ramenées à la pratique la plus commune , n'en formoient que trois , une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *Tétracorde* formoit trois Intervâles , dont le premier étoit toujours d'un semi-Ton , & les deux autres d'un Ton chacun , de cette maniere : *mi* , *fa* , *sol* , *la*.

Pour le Genre Chromatique , il falloit baisser d'un semi-Ton la troisieme Corde , & l'on avoit deux semi-Tons consécutifs , puis une Tierce mineure : *mi* , *fa* , *fa* Dièse , *la*.

Enfin pour le Genre Enharmonique , il falloit baisser les deux Cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts-de-Ton consécutifs , puis une Tierce majeure : *Mi* , *mi* demi-Dièse , *fa* , *la* ; ce qui donnoit entre le *mi* Dièse & le

fa un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes semblables , quoiqu'elles se solfiasent par les mêmes syllabes , ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *Tétracordes* , mais elles avoient dans les *Tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *Tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *Fig. 2. de la Pl. H.*

Les Cordes homologues , considérées comme telles , portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *Tétracordes* respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle ferré , c'est-à-dire , au Son le plus grave de chaque *Tétracorde* ; de *Mésopycni* aux seconds ou moyens , d'*Oxypycni* aux troisièmes ou aigus ; & d'*Ápycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles ferrés. (Voyez SYSTÈME.)

Cette division du système des Grecs par *Tétracordes* semblables , comme nous divisons le nôtre par Octaves semblablement divisées , prouve , ce me semble , que ce système n'avoit été produit par aucun sentiment d'Harmonie ,

mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus ferrés les inflexions de voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue , & sur-tout à celle de leur Poésie , qui d'abord fut un véritable Chant ; de sorte que la Musique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art séparé qu'après un long trait de tems. Quoi qu'il en soit , il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre Cordes , dont toutes les autres n'étoient que les Répliques , & qu'ils ne regardoient tous les autres *Tétracordes* que comme autant de répétitions du premier.

D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur système & le nôtre qu'entre un *Tétracorde* & une Octave , & que la marche fondamentale à notre mode , que nous donnons pour base à leur système , ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *Tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier , au lieu que nous en avons sept.

3. Parce que leurs *Tétracordes* étoient

conjointes ou disjointes à volonté; ce qui marquoit leur entière indépendance respective.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque Genre, & se pratiquoient dans le même Mode; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

TÉTADIAPASON. C'est le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle aussi Vingt-neuvième. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet Intervalle; car leur système de Musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTÈME.)

TTRATONON. C'est le nom Grec d'un Intervalle de quatre Tons, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-supplée*, (Voyez QUINTE.)

TÉXTE. C'est le Poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en Musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, & l'on ne dit plus le *Texte* chez les Musiciens; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)

THÈ. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

THESIS, *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appelloit autre-

fois le Tems fort ou le frappé de la Mesure.

THO. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La dernière des Consonnances simples & directes dans l'ordre de leur génération, & la première des deux Consonnances imparfaites. (Voy. CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Consonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique; mais elle prenoit seulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce* parce que son Intervalle est toujours composé de deux Degrés ou de trois Sons diatoniques. A ne considérer les *Tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire, par leurs Degrés, on en trouve de quatre fortes; deux Consonnantes & deux Dissonantes.

Les Consonnantes sont : 1°. La *Tierce majeure* que les Grecs appelloient *Diton*, composée de deux *Tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport est de 4 à 5. 2°. La *Tierce mineure* appelée par les Grecs *Hémiditon*, & composée d'un *Ton* & demi, comme *mi* *sol*. Son rapport est de 5 à 6.

Les *Tierces* dissonantes sont : 1°. La *Tierce* diminuée, composée de deux demi-Tons majeurs, comme *fi re* Bémol, dont le rapport est de 125 à 144. 2°. La *Tierce* superflue, composée de deux Tons & demi, comme *fa la* Dièse : son rapport est 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *Tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie, & voilà pourquoi l'Accord de Sixte superflue ne se renverse pas.

Les *Tierces* consonnantes sont l'ame de l'Harmonie, sur-tout la *Tierce* majeure, qui est sonore & brillante : la *Tierce* mineure est plus tendre & plus triste ; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en est redoublé ; c'est-à-dire, qu'elle fait la Dixieme. En général les *Tierces* veulent être portées dans le haut ; dans le bas elles sont sourdes & peu harmonieuses ; c'est pourquoi jamais *Duo* de Basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens Musiciens avoient, sur les *Tierces*, des loix presque aussi sévères

res que sur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite , même d'espèces différentes , sur-tout par mouvemens semblables. Aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes Loix du Mode les règles particulières des Accords , on fait sans faute , par mouvemens semblables ou contraires , par Degrés conjoints ou disjoints , autant de *Tierces* majeures ou mineures consécutives que la Modulation en peut comporter ; & l'on a des *Duo* fort agréables qui , du commencement à la fin , ne procedent que par *Tierces*.

Quoique la *Tierce* entre dans la plupart des Accords , elle ne donne son nom à aucun , si ce n'est à celui que quelques-uns appellent Accord de *Tierce-Quarté* , & que nous connoissons plus communément sous le nom de *Petite-Sixte*. (Voyez ACCORD , SIXTE.)

TIERCE de Picardie. Les Musiciens appellent ainsi , par plaisanterie , la *Tierce* majeure donnée , au lieu de la mineure , à la finale d'un morceau composé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur , on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier ; mais cette finale , bien qu'harmonieuse

Dict. de Musique. Tom. III. L

avoit quelque chose de niais & de mal-chantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la Piece, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur : car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce* majeure pour annoncer le second.

Tierce de Picardie ; parce que l'usage de cette finale est resté plus long-tems dans la Musique d'Eglise, &, par conséquent en Picardie, où il y a Musique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Eglises.

TIRADE, *f. f.* Lorsque deux Notes sont séparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit cet Intervalle de toutes ses notes diatoniques, cela s'appelle une *Tirade*. La *Tirade* differe de la *Fusée*, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la *Fusée* sont très-rapides, & ne sont pas sensibles dans la Mesure, au lieu que ceux de la *Tirade*, ayant une valeur sensible, peuvent être lents & même inégaux.

Les anciens nommoient en Grec *ὑγυγίς*, & en latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *Tirade* ; & ils en distinguoient de trois sortes. 1°. Si les

Sous se suivoient en montant, ils appelloient cela *εὐθεῖα*, *ductus rectus*. 2°. S'ils se suivoient en descendant, c'étoit *ἀνακάμπτουσα*, *ductus revertens*. 3°. Que si après avoir monté par Bémol, ils redescendoient par Béquatre, ou réciproquement, cela s'appelloit *περιφερής*, *ductus circumcurrens*. Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHERES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ses différens passages.

TON. Ce mot a plusieurs sens en Musique.

1°. Il se prend d'abord pour un Intervalle qui caractérise le système & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y a deux sortes de *Tons*; savoir, le *Ton majeur*, dont le rapport est de 8 à 9, & qui résulte de la différence de la Quarte à la Quinte; & le *Ton mineur*, dont le rapport est de 9 à 10, & qui résulte de la différence de la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur se trouvent également à la deuxième Quinte *re* commençant par *ut*: car la quantité dont ce *re* surpasse l'Octave du premier *ut* est justement

dans le rapport de 8 à 9 , & celle dont ce même *re* est surpassé par *mi* , Tierce majeure de cette Octave , est dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *Ton* le degré d'élévation que prennent les Voix ou sur lequel sont montés les Instrumens , pour exécuter la Musique. C'est en ce sens qu'on dit , dans un Concert , que le *Ton* est trop haut ou trop bas. Dans les Eglises il y a le *Ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a pour la Musique , *Ton* de Chapelle & *Ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe ; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Instrument qui sert à donner le *Ton* de l'Accord à tout un Orchestre. Cet Instrument , que quelques-uns appellent aussi Choriste , est un sifflet , qui , au moyen d'une espece de piston gradué , par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté , donne toujours à-peu-près le même Son sous la même division. Mais cet à-peu-près , qui dépend des variations de l'air , empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un Son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être , depuis qu'il existe de la Musique , n'a-t-on jamais concerté deux

fois sur le même *Ton*. M. Diderot a donné, dans ses principes d'Acoustique, les moyens de fixer le *Ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *Ton* se prend pour une règle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *Tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *Tons* des Anciens, voyez MODE.

Comme notre Système moderne est composé de douze Cordes ou Sons différens, chacun de ces Sons peut servir de fondement à un *Ton*, c'est-à-dire, en être la *Tonique*. Ce sont déjà douze *Tons*; & comme le Mode majeur & le Mode mineur sont applicables à chaque *Ton*, ce sont vingt-quatre Modulations dont notre Musique est susceptible sur ces douze *Tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces *Tons* different entr'eux par les divers degrés d'élévation entre le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils different encore par les diverses altérations des Sons & des Intervalles, produits en chaque *Ton* par le Tempérament; de sorte que, sur un Clavecin bien d'accord; une oreille exercée

reconnoît sans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation ; & ces *Tons* se reconnoissent également sur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *Ton* reçoit de l'Accord total, que du degré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une source de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diversité & une énergie admirable dans l'expression. De-là naît enfin la faculté d'exciter des sentimens différens avec des Accords semblables frappés en différens *Tons*. Faut-il du majestueux, du grave ? L'*F ut fa*, & les *Tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant ? Prenez *A mi la*, *D la re*, les *Tons* majeurs par Dièse. Faut-il du touchant, du tendre ? Prenez les *Tons* mineurs par Bémol. *C sol ut* mineur porte la tendresse dans l'ame ; *F ut fa* mineur va jusqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *Ton*, chaque Mode, a son expression propre qu'il faut savoir connoître, & c'est-là un des moyens

qui rendent un habile Compositeur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent : c'est une espece d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'est pourtant de cette agréable & riche diversité que M. Rameau voudroit priver la Musique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'Harmonie de chaque Mode, par sa regle du Tempérament ; regle déjà si souvent proposée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain, cependant, qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre ; & quand on suppose-roit (ce qui n'est pas) que l'Harmonie en général en seroit plus pure ; cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdrait du côté de l'expression ? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'est ainsi que les Organistes & Musiciens d'Eglise ont appelé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit sur la Dominante au lieu de tomber sur la Tonique. Ce nom de *Ton du Quart* lui vient de ce que telle est spécialement la Modulation du

quatrième *Ton* dans le Plain-Chant.

TONS de L'ÉGLISE. Cè sont des manieres de Moduler le Plain - Chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit , en suivant certaines regles admises dans toutes les Églises où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux , & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu-près le plus bas Degré du Chant ; mais si le Chant descend jusqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique , alors le *Ton* est Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre selon l'ordre de ces quatre Notes , *re mi fa sol*. Ainsi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs , le second répond au Phrygien , le troisieme à l'Éolien (& non pas au Lydien , comme disent les Symphonistes) , & le dernier au Mixo-lydien. C'est Saint Miroclet Evêque de Milan , ou , selon d'autres , Saint Ambroise , qui vers l'an 370 , choisit ces quatre *Tons* pour en composer le Chant de l'Église de Milan ; & c'est , à ce qu'on dit , le choix & l'approbation de ces deux Evêques , qui

ont fait donner à ces quatre *Tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons , employés dans ces quatre *Tons* , n'occupoient pas tout le Disdiapason ou les quinze Cordes de l'ancien Systême , Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *Tons* qu'on appelle Plagaux , lesquels ayant les mêmes Diapasons que les précédens , mais leur finale plus élevée d'une Quarte , reviennent proprement , à l'Hyper-Dorien , à l'Hyper-Phrygien , à l'Hyper-Eolien , & à l'Hyper-Mixo-lydien. D'autres attribuent à Guy d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'est de-là que les quatre *Tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collatéral ou supplément ; de sorte qu'après le premier *Ton* qui est authentique , vient le second *Ton* , qui est son Plagal ; le troisieme Authentique , le quatrieme Plagal , & ainsi de suite. Ce qui fait que les Modes ou *Tons* Authentiques s'appellent aussi impairs , & les Plagaux pairs , eu égard à leur place dans l'ordre des *Tons*.

Le discernement des *Tons* Authentiques ou Plagaux est indispensable à celui qui donne le *Ton* du Chœur ; car si le

Chant est dans un *Ton* Plagal , il doit prendre la finale à-peu-près dans le *Medium* de la Voix ; & si le *Ton* est Authentique , il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation , on expose les voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *Mixtes* ; c'est-à-dire , mêlés de l'Authente & du Plagal , ou qui sont en partie principaux & en partie collatéraux ; on les appelle aussi *Tons* ou Modes communs. En ces cas , le nom numéral ou la dénomination du *Ton* se prend de celui des deux qui domine , ou qui se fait sentir le plus , sur-tout à la fin de la Pièce.

Quelquefois on fait dans un *Ton* des transpositions à la Quinte : ainsi au lieu de *re* dans le premier *Ton* , l'on aura *la* pour finale , *si* pour *mi* , *ut* pour *fa* ; & ainsi de suite. Mais si l'ordre & la Modulation ne changent pas , le *Ton* ne change pas non plus , quoique pour la commodité des Voix la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le Chantre ou l'Organiste qui donne l'Intonation.

Pour approprier , autant qu'il est possible , l'étendue de tous ces *Tons* à

celle d'une seule Voix, les Organistes ont cherché les *Tons* de la Musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton.	<i>Re</i> mineur.
Second Ton.	<i>Sol</i> mineur.
Troisième Ton.	<i>La</i> mineur ou <i>Sol</i> .
Quatrième Ton.	} <i>La</i> mineur, finissant sur la Dominante.
Cinquième Ton.	
Sixième Ton.	<i>Fa</i> majeur.
Septième Ton.	<i>Re</i> majeur.
Huitième Ton.	} <i>Sol</i> majeur, en faisant sentir le Ton d' <i>Ut</i> .

On auroit pu réduire ces huit *Tons* encore à une moindre étendue en mettant à l'Unisson la plus haute Note de chaque *Ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de Plain-Chant, *Dominante*; mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *Tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Transpositions plus difficiles & moins harmo-

niéuses que celles qui sont en usage.

Au reste , les *Tons de l'Eglise* ne sont point asservis aux loix des *Tons* de la Musique ; il n'y est point question de Médianté ni de Note sensible , le Mode y est peu déterminé , & on y laisse les semi-Tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle ; pourvu seulement qu'ils ne produisent ni Triton ni Fausse-Quinte sur la Tonique.

TONIQUE, *s. f.* Nom de la Corde principale sur laquelle le Ton est établi. Tous les Airs finissent communément par cette Note , sur-tout à la Basse. C'est l'espece de Tierce que porte la *Tonique* , qui détermine le Mode. Ainsi l'on peut composer dans les deux Modes sur la même *Tonique*. Enfin , les Musiciens reconnoissent cette propriété dans la *Tonique* , que l'Accord parfait n'appartient rigoureusement qu'à elle seule. Lorsqu'on frappe cet Accord sur une autre Note , ou quelque Dissonance est sous-entendue , ou cette Note devient *Tonique* pour le moment.

Par la méthode des Transpositions, la *Tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur , & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON , MODE , GAMME , SOLFIER , TRANSPOSITION , CLEFS TRANSPOSÉES.)

Tonique est aussi le nom donné par Aristoxène à l'une des trois especes de Genre Chromatique dont il explique les divisions, & qui est le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux semi-Tons consécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique est quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit souvent dans les parties de Symphonie d'un Concerto, après cet autre mot *Seul* ou *Solo*, qui marque un Récit. Le mot *Tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orchestre.

TRAIT. Terme de Plain-Chant, marquant la Psalmodie d'un Pseaume ou de quelques versets de Pseaume, traînée ou allongée sur un Air lugubre qu'on substitue en quelques occasions aux Chants joyeux de l'*Allcluya* & des Profes. Le Chant des *Traits* doit être composé dans le second ou dans le huitième Ton ; les autres n'y sont pas propres.

TRAIT, *tractus*, est aussi le nom d'une ancienne figure de Note appelée autrement *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION, *f. f.* C'est, dans le Chant, une manière d'adoucir le saut d'un Intervalle disjoint en insérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle. La *Transition* est proprement une Tirade non notée; quelquefois aussi elle n'est qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un Degré diatonique. Ainsi, pour passer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Transition*, se prend sur l'*ut*.

Transition, dans l'Harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une manière sensible, régulière, & quelquefois par des intermédiaires. Ainsi, dans le Genre Diatonique, quand la Basse marche de manière à exiger, dans les Parties, le passage d'un semi-Ton mineur, c'est une *Transition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que si l'on passe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septieme diminuée, c'est une *Transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles Musiques, le transport de la signification d'un Point à une Note sc.

parées par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER, *v. a.* & *n.* Ce mot a plusieurs sens en Musique.

On *Transpose* en exécutant, lorsqu'on transpose une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle est écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *Transpose* en écrivant, lorsqu'on Note une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle a été composée. Ce qui oblige non-seulement à changer la position de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment selon les regles prescrites à l'article *Clef transposée*.

Enfin l'on *Transpose* en solfiant lorsque, sans avoir égard au nom naturel des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un Air ou une Piece de Musique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Musique, composer en tel ou tel Ton, n'est autre chose que fixer sur telle ou telle Tonique, celui de ces deux Modes qu'on a choisi. Mais com-

me l'ordre des Sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièses ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui transporte les deux semi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc transposer dans un Ton un Air composé dans un autre, il s'agit premièrement d'en élever ou abaisser la Tonique & toutes les Notes d'un ou de plusieurs Degrés, selon le Ton que l'on a choisi, puis d'armer la Clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau Ton. Tout cela est égal pour les Voix : car en appelant toujours *ut* la Tonique du Mode majeur & *la* celle du Mode mineur, elles suivent toutes les affections du Mode, sans même y songer. (Voyez SOLFIER.) Mais ce n'est pas pour un Symphoniste une attention légère de jouer dans un Ton ce qui est noté dans un autre ; car, quoiqu'il se guide par les Notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, & qu'il les

altere tout différemment selon la différente maniere dont la Clef doit être armée pour le Ton noté , & pour le Ton transposé ; de sorte que souvent il doit faire des Dièses où il voit des Bémols , & *vice versa* , &c.

C'est , ce me semble , un grand avantage du Systême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Musique notée également propre à tous les Tons en changeant une seule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on transpose , les Instrumens qui exécutent , n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note , sans avoir jamais l'embarras de la *Transposition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de diminutions , tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus posément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *Treizieme* , parce qu'il est formé de douze Degrés diatoniques , c'est-à-dire de treize Sons.

TREMBLEMENT, *f. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *Trillo* , & qu'on désigne plus souvent

en François par le mot *Cadence*. (Voy. CADENCE.)

On employoit auffi jadis le terme de *Tremblement* , en Italien *Tremolo* , pour avertir ceux qui jouoient des Instrumens à Archet, de battre plusieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage aujourd'hui.

TRIADÉ HARMONIQUE, *s. f.* Ce terme en Musique a deux sens différens. Dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'Accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, & qui est composé d'un Son fondamental, de sa Tierce majeure & de sa Quinte.

Triade, parce qu'elle est composée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle est dans la proportion harmonique, & qu'elle est la source de toute Harmonie.

TRIHÉMITON. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient auffi quelquefois *Hémiditon*. (Voy. HEMI ou SEMI.)

TRILL ou Tremblement. (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes consécutifs ; savoir, le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome composé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En Italien *Terzetto*. Musique à trois Parties principales ou récitantes. Cette espece de Composition passe pour la plus excellente, & doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les règles générales du Contre-Point, il y en a pour le *Trio* de plus rigoureuses dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les Harmonies. Ces règles découlent toutes de ce principe, que l'Accord parfait étant composé de trois Sons différens, il faut dans chaque Accord, pour remplir l'Harmonie, distribuer ces trois Sons, autant qu'il se peut, aux trois Parties du *Trio*. A l'égard des Dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord est composé de plus de trois Sons ; c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, & de bien choisir, outre la Dissonance, les Sons qui doi-

vent, par préférence, l'accompagner.

De-là, ces diverses regles, de ne passer aucun Accord sans y faire entendre la Tierce ou la Sixte, par conséquent d'éviter de frapper à la fois la Quinte & l'Octave, ou la Quarte & la Quinte; de ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes Parties; d'éviter la Quarte autant qu'il se peut: car toutes les Parties d'un *Trio*, prises deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites regles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en fait bien le principe.

Comme toutes ces regles sont incompatibles avec l'unité de Mélodie, & qu'on n'entendit jamais *Trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *Trio* rigoureux est un mauvais genre de Musique. Aussi ces regles si sévères sont-elles depuis longtemps abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coûtée à composer.

On doit se rappeler ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent seulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les Accompagnemens ni les remplissages. De sorte qu'une Musique à quatre ou cinq Parties, peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des Accords que des Chants, non contents des difficultés du *Trio* ordinaire ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les Parties sont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du sieur Duché, qui passe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

TRIPLE, *adj.* Genre de Mesure dans laquelle les Mesures, les Tems, ou les aliquotes des Tems se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de Mesures *Triples* dont, Bononcini, Lorenzo Penna, & Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Alberi Musicali*, & le troisieme son Dictionnaire. Ces deux Classes sont la Mesure ternaire ou à trois Tems, & la

Mesure binaire dont les Tems sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens Musiciens regardoient la Mesure à trois Tems comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cause de cela, le nom de *Mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Modes*, *Tems*, *Prolation*, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces Mesures, selon les diverses valeurs des Notes qui les remplissoient; mais quelles que fussent ces Notes, dès que la Mesure étoit *Triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de Note qui, même sans Point, remplissoit exactement une Mesure, & se subdivisoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Tems. Ainsi dans la *Triple parfaite*, la Breve ou Quarree valoit, non deux, mais trois semi-Breves ou Rondes; & ainsi des autres espèces de Mesures *Triples*. Il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette Breve étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-Breve; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une Mesure juste, dont la semi-Breve valoit un Tems, c'étoit une nécessité que la Breve n'en valût que deux; & ainsi des autres Mesures.

C'est ainsi que se formoient les Tems de la Mesure *Triple* : mais quant aux subdivisions de ces mêmes Tems , elles se faisoient toujours selon la raison sous-double , & je ne connois point d'ancienne Musique où les Tems soient divisés en raison *sous-Triple*.

Les Modernes ont aussi plusieurs Mesures à trois Tems , de différentes valeurs , dont la plus simple se marque par un trois , & se remplit d'une Blanche pointée , faisant une Noire pour chaque Tems. Toutes les autres sont des Mesures appellées doubles , à cause que leur signe est composé de deux Chiffres , (Voyez MESURE.)

La seconde espece de *Triple* est celle qui se rapporte , non au nombre des Tems de la Mesure , mais à la division de chaque Tems en raison *sous-Triple*. Cette Mesure est , comme je viens de le dire , de moderne invention & se subdivise en deux especes , Mesure à deux Tems & Mesure à trois Tems , dont celles-ci peuvent être considérées comme des Mesures doublement *Triples* ; savoir 1°. par les trois tems de la Mesure , & 2°. par les trois parties égales de chaque Tems. Les *Triples* de cette dernière espece s'expriment toutes en Mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Mesures *Triples* en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus gueres usitées.

I. *Triples* de la premiere espece ; c'est-à-dire , dont la Mesure est à trois Tems , & chaque Tems divisé en raison sous-double.

	*	3	3	3	3	*	3
*	3	1	2	4	8	16	

II. *Triples* de la deuxieme espece ; c'est-à-dire , dont la Mesure est à deux Tems , & chaque Tems divisé en raison sous-Triple.

*	6	6	6	12	*	12
	2	4	8	8		16

Ces deux dernieres Mesures se battent à quatre Tems.

III. *Triples* composées ; c'est-à-dire , dont la Mesure est à trois Tems , & chaque Tems encore divisé en trois parties égales.

*	9	9	*	9
	4	8	16	

Toutes

Toutes ces Mesures *Triples* se réduisent encore plus simplement à trois espèces , en ne comptant pour telles que celles qui se battent à trois Tems ; savoir , la *Triple* de Blanches , qui contient une Blanche par Tems & se marquent ainsi $\frac{3}{2}$.

La *Triple* de Noires , qui contient une Noire par Tems & se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *Triple* de Croches , qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Mesure & se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la *Planche B* des exemples de ces diverses Mesures *Triples*.

TRIPLÉ , *adj.* Un Intervalle *Triplé* est celui qui est porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'est le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE , *f. f.* C'étoit , en comptant de l'aigu au grave , comme faisoient les Anciens , la troisième Corde du Tétracorde , c'est-à-dire , la seconde , en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes , il auroit dû y avoir autant de *Trites* ; mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les

Dict. de Musique. Tom. III. M

deux graves , voyez *PARHYPATE*.

Ainsi il y avoit *Trite* Hyperboléon , *Trite* Diézeugménon , & *Trite* Synnéménon. (Voyez *SYSTÈME* , *TÉTRACORDE*.)

Boëce dit que , le *Système* n'étant encore composé que de deux *Tétracordes* conjoints , on donna le nom de *Trite* à la cinquième *Corde* qu'on appelloit aussi *Paramèse* ; c'est-à-dire , à la seconde *Corde* en montant du second *Tétracorde* : mais que *Lychaon Samien* ayant inféré une nouvelle *Corde* entre la Sixième ou *Paranete* , & la *Trite* , celle-ci garda le seul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèse* , qui fut donné à cette nouvelle *Corde*. Ce n'est pas là tout-à-fait ce que dit Boëce ; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

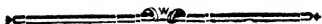
TRITON. Intervalle dissonant composé de trois Tons , deux majeurs & un mineur , & qu'on peut appeller *Quarte superflue*. (Voyez *QUARTE*.) Cet Intervalle est égal , sur le Clavier , à celui de la fausse-*Quinte* : cependant les rapports numériques n'en sont pas égaux , celui du *Triton* n'étant que de 32 à 45 ; ce qui vient de ce qu'aux Intervallez égaux , de part & d'autre , le *Triton* n'a de plus qu'un *Ton* majeur , au lieu

de deux semi-Tons majeurs qu'à la fausse-Quinte. (V. FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus considérable différence de la fausse-Quinte & du *Triton* est que celui-ci est une Dissonance majeure que les Parties sauvent en s'éloignant ; & l'autre une Dissonance mineure que les Parties sauvent en s'approchant.

L'Accord du *Triton* n'est qu'un renversement de l'Accord sensible dont la Dissonance est portée à la Basse. D'où il suit que cet Accord ne doit se placer que sur la quatrième Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & se sauver de la Sixte. (Voy. SAUVER.)

TIMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moëlleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth ; les Sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la Vielle ou du Haut-bois. Il y a même des Instrumens, tels que le Clavecin, qui sont à la fois sourds & aigres ; & c'est le plus mauvais *Timbre*. Le beau *Timbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *Timbre* du Violon. (Voyez SON.)



V.

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du Violon ; & quand elle est double VV, elle marque que le premier & le second sont à l'Unisson.

VALEUR DES NOTES. Outre la position des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems ; c'est-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de Notes* que la quantité des syllabes ; ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Musique purement instrumentale. Cependant le P. Merfenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuscrits du quatorzième siècle, qui sont à la Bibliothèque

du Roi , ne porte point à juger que les diverses figures de Notes qu'on y trouve fussent de si nouvelle institution. Enfin , c'est une chose difficile à croire , que durant trois cents ans & plus , qui se sont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris , la Musique ait été totalement privée du Rhythme & de la Mesure , qui en font l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en soit , il est certain que les différentes *Valeurs des Notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve , dès les premiers tems , de cinq sortes de figures , sans compter la Ligature & le Point. Ces cinq sont, la Maxime , la Longue , la Breve , la semi-Breve , & la Minime. (*Pl. D. Fig. 8.*) Toutes ces différentes Notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault ; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches , & , ajoutant de nouvelles Notes , de distinguer les *Valeurs* , par la couleur aussi bien que par la figure. Les Notes , quoique figurées de même , n'avoient pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la Maxime valoit deux Longues , ou la Longue deux Breves ; quelquefois elle en valoit trois :

cela dépendoit du Mode (Voyez MO-
DE) : il en étoit de même de la Breve,
par rapport à la semi-Breve ; & cela dé-
pendoit du Tems (voyez TEMS) ; de
même enfin de la semi-Breve , par rap-
port à la Minime , & cela dépendoit de
la Prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc Longue double , Lon-
gue parfaite , Longue imparfaite , Breve
parfaite , Breve altérée , semi-Breve ma-
jeure , & semi-Breve mineure : sept dif-
férentes *Valeurs* auxquelles répondent
quatre figures seulement , sans compter
la Maxime ni la Minime , Notes de
plus moderne invention. (*Voyez ces
divers mots.*) Il y avoit encore beau-
coup d'autres manieres de modifier les
différentes *Valeurs* de ces Notes , par
le Point , par la Ligature , & par la po-
sition de la Queue. (Voyez LIGATU-
RE , PLIQUE , POINT.)

Les figures qu'on ajouta dans la suite
à ces cinq ou six premières , furent la
Noire , la Croche , la double-Croche ,
la triple & même la quadruple-Croche ;
ce qui feroit onze figures en tout :
mais dès qu'on eut pris l'usage de sépa-
rer les Mesures par des Barres , on aban-
donna toutes les figures de Notes qui
valaient plusieurs Mesures , comme la

Maxime , qui en valoit huit ; la Longue , qui en valoit quatre ; & la Breve ou quarrée , qui en valoit deux.

La semi-Breve ou Ronde , qui vaut une Mesure entiere , est la plus longue *Valeur de Notes* demeurée en usage , & sur laquelle on a déterminé les *Valeurs* de toutes les autres Notes , & comme la Mesure binaire , qui avoit passé long-tems pour moins parfaite que la ternaire , prit enfin le dessus & servit de base à toutes les autres Mesures ; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite ; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches , mais deux seulement ; la Blanche deux Noires , la Noire deux Croches , & ainsi de suite jusqu'à la quadruple-Croche , si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée , & indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des Notes. (Voyez Pl. F. Fig. 8 & 9. les Valeurs & les Figures de toutes ces différentes especes de Notes.)

Les Ligatures furent aussi abolies en même tems , du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *Valeurs des Notes*. Les Queues , de

quelque maniere qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe & toujours le même; & enfin la signification du Point fut aussi toujours bornée à la moitié de la Note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des Notes ont été mises, quant à la *Valeur*, & où elles sont actuellement. Les Silences équivalens sont expliqués à l'article SILENCE.

L'Auteur de la Dissertation sur la Musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot NOTE, quelques-unes des raisons qu'il allègue.

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manieres de broder & doubler un Air, soit par des diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air que l'on appelle le *simple*, & il faut en même-tems que le caractère de chaque *Variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphonistes font souvent des *Variations* impromptu ou supposées tel-

les ; mais plus souvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Espagne , sont autant de *Variations* notées ; on en trouve souvent aussi dans les Chaconnes Françaises , & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris est allé admirer , au Concert spirituel , les *Variations* des sieurs Guignon & Mondonville , & plus récemment des sieurs Guignon & Gaviniès , sur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanson à Couplets , qui roule ordinairement sur des Sujets badins ou satyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poëme jusqu'au regne de Charlemagne : mais , selon la plus commune opinion , il fut inventé par un certain Basselin , Foulon de Vire en Normandie , & comme , pour danser sur ces Chants , on s'assembloit dans le Val - de - Vire , ils furent appelés , dit-on , Vaux-de-Vire , puis par corruption *Vaudevilles*.

L'Air des *Vaudevilles* est communément peu Musical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles , l'Air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus

appuyée ; du reste on n'y sent pour l'ordinaire ni goût , ni Chant , ni Mesure. Le *Vaudeville* appartient exclusivement aux François , & ils en ont de très-piquans & de très-plaisans.

VENTRE. Point du milieu de la Vibration d'une Corde sonore , où , par cette vibration , elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NOEUD.)

VIBRATION , *f. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos , par des ébranlemens légers , mais sensibles , fréquens & successifs , dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations* , communiquées à l'Air , portent à l'oreille , par ce véhicule , la sensation du Son ; & ce Son est grave ou aigu , selon que les *Vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez SON.)

VICARIER , *v. n.* Mot familier par lequel les Musiciens d'Eglise expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville , & de Cathédrale en Cathédrale , pour attraper quelques rétributions , & vivre aux dépens des Maîtres de Musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde-à-*vide* , ou Corde-à-*jour* ; c'est , sur les Instrumens à man-

che , tels que la Viole ou le Violon , le Son qu'on tire de la Corde dans toute sa longueur , depuis le fillet jusqu'au chevalet , sans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes-à-vider* est non-seulement plus grave , mais plus résonnant & plus plein que quand on y pose quelque doigt ; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes-à-vider* pour ôter cette inégalité de Timbre qui fait un mauvais effet , quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette maniere d'exécuter exige des positions recherchées , qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude , on est vraiment maître de son Instrument , & dans les Tons les plus difficiles , l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF , *vivement*. En Italien *vivace* : ce mot marque un mouvement gai , prompt , animé ; une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE , *f. f.* Sorte de Danse rustique dont l'Air doit être gai , marqué d'une Mesure très-sensible. Le fond de cet Air est ordinairement un Couplet

assez simple , sur lequel on fait ensuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE , VARIATIONS.)

VIOLÉ, *f. f.* C'est ainsi qu'on appelle , dans la Musique Italienne , cette Partie de remplissage qu'on appelle , dans la Musique Française , Quinte ou Taille ; car les François doublent souvent cette Partie , c'est-à-dire , en font deux pour une ; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* sert à lier les Dessus aux Basses , & à remplir , d'une maniere harmonieuse , le trop grand vide qui resteroit entre deux. C'est pourquoi la *Viole* est toujours nécessaire pour l'Accord du tout , même quand elle ne fait que jouer la Basse à l'Octave , comme il arrive souvent dans la Musique Italienne.

VIOLON. Symphoniste qui joue du *Violon* dans un Orchestre. Les *Violons* se divisent ordinairement en premiers , qui jouent le premier Dessus ; & seconds , qui jouent le second Dessus. Chacune des deux Parties a son chef ou guide qui s'appelle aussi le premier ; savoir , le premier des premiers , & le premier des seconds. Le premier des premiers *Violons* , s'appelle aussi *premier Violon* tout court ; il est le Chef

de tout l'Orchestre ; c'est lui qui donne l'Accord , qui guide tous les Symphonistes , qui les remet quand ils manquent , & sur lequel ils doivent tous se régler.

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens Musiciens appelloient cette partie de la Note , qu'on a depuis appelée la Queue. Voyez QUEUE.)

VITE. En Italien *Presto*. Ce mot , à la tête d'un Air , indique le plus prompt de tous les Mouvements ; & il n'a , après lui , que son superlatif *Prestissimo* , ou *Presto assai* , très-Vite.

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON , *f. m.* Union de deux Sons qui sont au même Degré , dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre , & dont l'Intervalle étant nul , ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes sont de même matière , égales en longueur , en grosseur , & également tendues , elles seront à l'*Unisson*. Mais il est faux de dire que deux Sons à l'*Unisson* se confondent si parfaitement , & aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer , car ils peuvent différer de beaucoup quant au Timbre & quant au degré de force. Une Cloche peut être à

l'*Unisson* d'une Corde de Guitare, une Vielle à l'*Unisson* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'est pas un nombre, ni l'*Unisson* un Intervalle; mais l'*Unisson* est à la série des Intervalles, ce qu'est le zéro à la série des nombres; c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Ce qui constitue l'*Unisson*, c'est l'égalité du nombre des Vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces Vibrations, il y a Intervalle entre les Sons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.)

On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'*Unisson* étoit une Consonnance. Aristote prétend que non, Muris assure que si, & le P. Merfenne se range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Consonnance*, je ne vois pas quelle dispute il peut y avoir là-dessus. Si l'on n'entend par ce mot *Consonnance* qu'une union de deux Sons agréables à l'oreille, l'*Unisson* sera Consonnance assurément; mais si l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas.

Une question plus importante, est de favoir quel est le plus agréable à l'oreille de l'*Unisson* ou d'un Intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, préfèrent l'Accord des Consonnances à l'identité de l'*Unisson*; mais tous ceux qui, sans habitude de l'Harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire: l'*Unisson* seul leur plaît, ou tout au plus l'Octave; tout autre Intervalle leur paroît discordant: d'où il s'en suivroit, ce me semble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conséquent la meilleure, est à l'*Unisson*. (Voyez HARMONIE.)

C'est une observation connue de tous les Musiciens, que celle du frémissement & de la résonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Unisson* de la première, ou même à son Octave, ou même à l'Octave de sa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le Son d'une Corde A met l'Air en mouvement. Si une autre Corde B se trouve dans la sphere du mouvement

de cet air, il agira sur elle. Chaque Corde n'est susceptible, dans un Temps donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les Vibrations, dont la Corde B est susceptible, sont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, & la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, sont coincidentes avec les Vibrations de cette Corde, & par conséquent augmenteront son mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible. Alors la Corde B rendra du Son ; car toute Corde sonore qui frémit, sonne ; & ce son sera nécessairement à l'*Unisson* de celui de la Corde A.

Par la même raison, l'Octave aiguë frémira & résonnera aussi, mais moins fortement que l'*Unisson* ; parce que la coincidence des Vibrations, & par conséquent l'impulsion de l'air, y est moins fréquente de la moitié : elle l'est encore moins dans la Douzième ou Quinte re-

doublée, & moins dans la Dix-septieme ou Tierce majeure triplée, derniere des Consonnances qui fremisse & résonne sensiblement & directement : car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des Vibrations dont deux Cordes sont susceptibles en tems égal sont commensurables, on ne peut douter que le Son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au-delà des quatre Accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste. (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît, par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais résonner un autre qu'en vertu de quelque *Unisson*; car un son quelconque donne toujours l'*Unisson* de ses aliquotes; mais comme il ne sauroit donner l'*Unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une Corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition sur la Portée vide du second Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la Partie du premier; & ce même mot, écrit sur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la Partie du Chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit : car l'attention partagée ne se repose nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a, dans la Musique, une *Unité* successive qui se rapporte au sujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, composent un seul tout, dont on aperçoit l'ensemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus simultanée, & d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la Musique & la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos Pseaumes à quatre Parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuse; & les premiers accords, quand ils sont en-

tonnés bien juste , m'émeuvent jusqu'à frissonner. Mais à peine en ai-je écouté la suite , pendant quelques minutes , que mon attention se relâche , le bruit m'étourdit peu - à - peu ; bientôt il me lasse , & je suis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point , quand j'entends de bonne Musique moderne , quoique l'Harmonie en soit moins vigoureuse , & je me souviens qu'à l'Opéra de Venise , loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé , je lui donnois , quelque long qu'il fût , une attention toujours nouvelle , & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux Musiques , dont l'une n'est seulement qu'une suite d'Accords , & l'autre est une suite de Chant. Or le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation , & la jouissance des sens est toujours courte , la satiété & l'ennui la suivent de près : mais le plaisir de la Melodie & du Chant , est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur , & que l'Artiste peut toujours soutenir & renouveler à force de génie.

La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher , pour plaire , pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Systèmes d'Accords & d'Harmonie , la Musique s'y prendra-t-elle pour chanter ? Si chaque Partie a son Chant propre , tous ces Chants , entendus à la fois , se détruiront mutuellement , & ne feront plus de Chant : si toutes les Parties font le même Chant , l'on n'aura plus d'Harmonie , & le Concert sera tout à l'Unifon.

La manière , dont un instinct musical , un certain sentiment sourd du génie , a levé cette difficulté sans la voir , & en a même tiré avantage , est bien remarquable. L'Harmonie , qui devoit étouffer la Mélodie , l'anime , la renforce , la détermine : les diverses Parties , sans se confondre , concourent au même effet ; & quoique chacune d'elles paroisse avoir son Chant propre , de toutes ces Parties réunies on n'entend sortir qu'un seul & même Chant. C'est-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie*.

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité* , loin d'y nuire. Ce sont nos Modes qui caractérisent nos Chants , & nos Modes sont fondés

sur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le sentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoute à l'expression du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compositeur est donc, relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le Mode n'est pas assez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choisir & tourner ses Accords de manière que le Son le plus saillant soit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux sortir soit à la Basse. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque passage par des Accords durs si l'expression est dure, & doux si l'expression est douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'Accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie. 5°. Enfin, de faire en sorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le soutienne, le seconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Musique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caractères tout diffé-

rens , selon les diverses manieres de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver , car dans tous les exemples qu'il donne , l'Accompagnement de la Basse ne sert qu'à déterminer le Chant. Un simple Intervalle n'est point un Chant , il ne devient Chant que quand il a sa place assignée dans le Mode ; & la Basse , en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle , détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant : de sorte que si , par ce qui précède l'Intervalle dans la même Partie , on détermine bien le lieu qu'il a dans sa Modulation , je soutiens qu'il aura son effet sans aucune Basse : ainsi l'Harmonie n'agit , dans cette occasion , qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle , & c'est purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expressions selon le lieu du Mode où il est employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois , mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre ; au contraire , il y a souvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce passage , même du Chant à l'Accompagne-

ment , pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des Harmonies savantes & bien ménagées , où la Mélodie , fans être dans aucune Partie , résulte seulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl. M. Fig. 7.*) un exemple , qui , bien que grossier , suffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo* , *Trio* , *Quatuor* , aux Chœurs , aux Pièces de symphonie. Les hommes de génie en découvriront suffisamment l'étendue & l'usage , & leurs ouvrages en instruiront les autres. Je conclus donc , & je dis , que du principe que je viens d'établir , il s'ensuit : premièrement , que toute Musique qui ne chante point est ennuyeuse , quelque Harmonie qu'elle puisse avoir : secondement , que toute Musique où l'on distingue plusieurs Chants simultanés est mauvaise , & qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même Ton. Par ce jugement , qui n'admet nulle exception , l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses Musiques où un Air sert d'Accompagnement à un autre Air.

C'est dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie , que les Italiens ont senti & suivi sans le connoître , mais que les François n'ont ni connu ni suivi , c'est , dis-je , dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux Musiques : & c'est , je crois , ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention ; si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe , je voulus , avant de le proposer , en essayer l'application par moi-même : cet essai produisit le *Devin du Village* ; après le succès , j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Française*. C'est aux Maîtres de l'Art à juger si le principe est bon , & si j'ai bien suivi les règles qui en découlent.

UNIVOQUE , *adj.* Les Consonnances *Univoques* sont l'Octave & ses Répliques , parce que toutes portent le même nom. Ptolemée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL , *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal* ; Musique *Vocale*.

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Musique qui s'exécute
par

par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra sont assez bien faites ; mais la Vocale est mauvaise.*

VOIX , *f. f.* La somme de tous les Sons qu'un homme peut , en parlant , en chantant , en criant , tirer de son organe , forme ce qu'on appelle la *Voix* , & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des Sons qui la forment. Ainsi , l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez SON.)

Les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix* ; ou , si l'on veut , ils considèrent la même *Voix* sous différentes faces.

1. Comme un simple Son , tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé , tel qu'il est dans la parole.

3. Dans le Chant , qui ajoute à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation , qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le Son & dans la substance même de la *Voix* ; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole , puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre , ou en être retranchée.

Dict. de Musique. Tom. III. N

On peut voir , dans l'Encyclopédie , à l'article *Déclamation des Anciens* , d'où ces divisions sont tirées , l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *Voix*. Je me contenterai de transcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

“ Les anciens Musiciens ont établi ,
„ après Aristoxène : 1°. Que la *Voix*
„ de Chant passe d'un degré d'élévation
„ ou d'abaissement à un autre degré ;
„ c'est-à-dire , d'un Ton à l'autre , par
„ faut , sans parcourir d'Intervalle qui
„ les sépare : au lieu que celle du discours s'élève & s'abaisse par un mouvement continu. 2°. Que la *Voix* de
„ Chant se soutient sur le même Ton ,
„ considéré comme un point indivisible ; ce qui n'arrive pas dans la simple prononciation.

„ Cette marche par fauts & avec des
„ repos , est en effet celle de la *Voix*
„ de Chant : mais n'y a-t-il rien de plus
„ dans le Chant ? Il y a eu une *Déclamation* tragique qui admettoit le passage par faut d'un Ton à l'autre , & le repos sur un Ton. On remarque la même chose dans certains Orateurs.
„ Cependant cette *Déclamation* est en-

„ core différente de la *Voix* de Chant.
„ M. Dodart , qui joignoit à l'esprit
„ de discussion & de recherche la plus
„ grande connoissance de la Physique ,
„ de l'Anatomie , & du jeu des parties
„ du corps humain , avoit particuliè-
„ rement porté son attention sur les
„ organes de la *Voix*. Il observe, 1^o.
„ que tel homme , dont la *Voix* de
„ parole est déplaisante , a le Chant
„ très-agréable , & au contraire : 2^o.
„ que si nous n'avons pas entendu chan-
„ ter quelqu'un , quelque connoissance
„ que nous ayons de sa *Voix* de parole ,
„ nous ne le reconnoîtrons pas à sa
„ *Voix* de Chant.

„ M. Dodart , en continuant ses re-
„ cherches , découvrit que , dans la
„ *Voix* de Chant , il y a de plus que
„ dans celle de la parole , un mouve-
„ ment de tout le larynx ; c'est-à-dire ,
„ de la partie de la trachée-artère qui
„ forme comme un nouveau canal qui
„ se termine à la glotte , qui en enve-
„ loppe & soutient les muscles. La dif-
„ férence entre les deux *Voix* vient
„ donc de celle qu'il y a entre le larynx
„ assis & en repos sur ses attaches , dans
„ la parole , & ce même larynx sus-
„ pendu sur ses attaches , en action &

„ mû par un balancement de haut en
„ bas & de bas en haut. Ce balance-
„ ment peut se comparer au mouve-
„ ment des oiseaux qui planent , ou
„ des poissons qui se soutiennent à la
„ même place contre le fil de l'eau.
„ Quoique les ailes des uns & les na-
„ geoires des autres paroissent immo-
„ biles à l'œil , elles font de continuel-
„ les vibrations ; mais si courtes & si
„ promptes qu'elles sont impercepti-
„ bles.

„ Le balancement du larynx produit,
„ dans la *Voix* de Chant , une espece
„ d'ondulation qui n'est pas dans la
„ simple parole. L'ondulation soutenue
„ & modérée dans les belles *Voix* se
„ fait trop sentir dans les *Voix* chevra-
„ tantes ou foibles. Cette ondulation
„ ne doit pas se confondre avec les Ca-
„ dences & les Roulemens qui se font
„ par des mouvemens très-promptes &
„ très-déliçats de l'ouverture de la
„ glotte , & qui sont composés de l'In-
„ tervalle d'un Ton ou d'un demi-Ton.

„ La *Voix* , soit du Chant , soit de
„ la parole , vient toute entiere de la
„ glotte pour le Son & pour le Ton ;
„ mais l'ondulation vient entièrement
„ du balancement de tout le larynx ;

„ elle ne fait point partie de la *Voix* ,
„ mais elle en affecte la totalité.

„ Il résulte de ce qui vient d'être
„ exposé , que la *Voix* de Chant con-
„ siste dans la marche par sauts d'un
„ Ton à un autre , dans le séjour sur
„ les Tons , & dans cette ondulation
„ du larynx qui affecte la totalité & la
„ substance même du Son „.

Quoique cette explication soit très-nette & très-philosophique , elle laisse , à mon avis , quelque chose à désirer , & ce caractère d'ondulation , donné par le balancement du larynx , à la *Voix* de Chant , ne me paroît pas lui être plus essentiel que la marche par sauts , & le séjour sur les Tons , qui , de l'aveu de M. Duclos , ne sont pas pour cette *Voix* des caractères spécifiques.

Car , premièrement , on peut , à volonté , donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante , & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni sans aucune espece d'ondulation. Secondement , les Sons des Instrumens ne different en aucune sorte de ceux de la *Voix* chantante , quant à leur nature de Sons musicaux , & n'ont rien par eux-mêmes de cette on-

dulation. Troisièmement , cette ondulation se forme dans le Ton & non dans le Timbre ; la preuve en est que , sur le Violon & sur d'autres Instrumens , on imite cette ondulation , non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx , mais par un balancement du doigt sur la Corde , laquelle , ainsi raccourcie & ralongée alternativement & presque imperceptiblement , rend deux Sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi , l'ondulation , quoi qu'en dise M. Dodart , ne consiste pas dans un balancement très-léger du même Son , mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voisins , & quand les Sons sont trop éloignés , & que les secousses alternatives sont trop rudes , alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penserois que le vrai caractère distinctif de la *Voix* de Chant est de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'Unisson , & de passer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commensurables , au lieu que , dans la *Voix* parlante , ou les Sons ne sont pas assez soutenus , & , pour ainsi dire , assez

uns pour pouvoir être appréciés , ou les Intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques , ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a fait M. Dordart sur les différences de la *Voix* de parole , & de la *Voix* de Chant dans le même homme , loin de contrarier cette explication , la confirment , car , comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuses , dont les Accens sont plus ou moins Musicaux , on remarque aussi , dans ces Langues , que les *Voix* de parole & de Chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainsi , comme la Langue Italienne est plus Musicale que la Francoise , la parole s'y éloigne moins du Chant , & il est plus aisé d'y reconnoître , au Chant , l'homme qu'on a entendu parler. Dans une Langue qui feroit toute harmonieuse , comme étoit au commencement la Langue Grecque , la différence de la *Voix* de parole à la *Voix* de Chant feroit nulle ; on n'auroit que la même *Voix* pour parler & pour chanter : peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop , peut-être , sur les différens genres de *Voix* ; je reviens à la

Voix de Chant , & je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque Individu a sa *Voix* particuliere qui se distingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre , comme un visage se distingue d'un autre ; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs , & qui , formant autant d'especes de *Voix* , demandent pour chacune une dénomination particuliere.

Le caractère le plus général qui distingue les *Voix* , n'est pas celui qui se tire de leur Timbre ou de leur Volume ; mais du Degré qu'occupe ce Volume dans le Système général des Sons.

On distingue donc généralement les *Voix* en deux Classes ; savoir , les *Voix* aiguës & les *Voix* graves. La différence commune des unes aux autres , est à-peu-près d'une Octave ; ce qui fait que les *Voix* aiguës chantent réellement à l'Octave des *Voix* graves quand elles semblent chanter à l'Unisson.

Les *Voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits ; les *Voix* aiguës sont celles des femmes : les Eunuques & les enfans ont aussi à-peu-près le même Diapason de *Voix* que les femmes , tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le

Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les *Castrati*, qu'il n'y en a point d'espece comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Timbre. La *Voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas; celle des *Eunuques*, au contraire, n'a déclat que dans le haut; & pour le *Faucet*, c'est le plus désagréable de tous les Timbres de la *Voix* humaine: il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les *Dessus* avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapasons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a divisées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Basse*, appartiennent aux *Voix* graves, & la quatrième seulement qu'on appelle *Dessus*, est assignée aux *Voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *Voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixieme majeure, en mettant deux Degrés d'Intervalle entre chaque espe-

ce de *Voix* & celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le Systême général des *Voix* humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois Octaves, ne devrait enfermer que deux Octaves & deux Tons. C'étoit en effet à cette étendue que se bornerent les quatre Parties de la Musique, long-tems après l'invention du Contre-Point, comme on le voit dans les Compositions du quatorzieme siecle, où la même Clef, sur quatre positions successives de Ligne en Ligne, sert pour la Basse qu'ils appelloient *Tenor*, pour la Taille qu'ils appelloient *Contratenor*, pour la Haute-Contre qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le Dessus qu'ils appelloient *Triplum*. Cette distribution devoit rendre, à la vérité, la Composition plus difficile : mais en même tems l'Harmonie plus serrée & plus agréable.

II. Pour pousser le Systême vocal à l'étendue de trois Octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit six Parties au lieu de quatre ; & rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'Harmonie, qui ne comporte pas tant de Sons différens ; mais par rapport aux *Voix* qui sont actuellement assez mal distri-

buées. En effet , pourquoi trois Parties dans les *Voix* d'hommes , une seulement dans les *Voix* de femmes , si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres ? Qu'on mesure l'Intervalle des Sons les plus aigus des *Voix* féminines les plus aiguës aux Sons les plus graves des *Voix* féminines les plus graves ; qu'on fasse la même chose pour les *Voix* d'hommes ; & non-seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois Parties d'un côté & une seule de l'autre : mais cette différence même , s'il y en a , se réduira à très-peu de chose. Pour juger sainement de cela , il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont ; mais voir encore ce qu'elles pourroient être , & considérer que l'usage contribue beaucoup à former les *Voix* sur le caractère qu'on veut leur donner. En France , où l'on veut des Basses , des Haute-Contres , & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Dessus , les *Voix* d'hommes prennent différens caractères , & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un seul : mais en Italie , où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Dessus que de la *Voix*

la plus aiguë , il se trouve parmi les femmes de très-belles *Voix* graves qu'ils appellent *Contr'alti* , & de très-belles *Voix* aiguës qu'ils appellent *Soprani* ; au contraire , en *Voix* d'hommes récitantes , ils n'ont que des *Tenori* : de sorte que s'il n'y a qu'un caractère de *Voix* de femmes dans nos Opéra , dans les leurs il n'y a qu'un caractère de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs , si généralement les Parties en sont distribuées en Italie comme en France , c'est un usage universel , mais arbitraire , qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en plusieurs lieux , & singulièrement à Venise , de très-belles Musiques à grand Chœur , exécutées uniquement par de jeunes filles ?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entr'elles , qui leur fait à toutes excéder leur portée , oblige souvent d'en subdiviser plusieurs. C'est ainsi qu'on divise les Basses en Basse-Contres & Basse-Tailles , les Tailles en Haute-Tailles & Concordans , les Dessus en premiers & seconds : mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe , rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des Compositeurs François est

toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux Basses & Haute-Contres qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie si naturelle à l'homme qu'on l'appelle *Voix humaine* par excellence, elle est déjà bannie de nos Opera où l'on ne veut rien de naturel ; & par la même raison elle ne tardera pas à l'être de toute la Musique Française.

On distingue encore les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes dont les Sons sont forts & bruyans ; des *Voix* douces dont les Sons sont doux & flûtés ; de grandes *Voix* qui ont beaucoup d'étendue, de belles *Voix* dont les Sons sont pleins, justes & harmonieux ; il y a des *Voix* dures & pesantes ; il y a aussi les contraires de tout cela. Il y a des *Voix* flexibles & légères, il y en a dont les beaux Sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas ; il y a aussi des *Voix* égales, qui font sentir le même Timbre dans toute leur étendue. C'est au Compositeur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que son caractère a de plus avantageux. En Italie,

où chaque fois qu'on remet au Théâtre un Opéra, c'est toujours de nouvelle Musique, les Compositeurs ont toujours grand soin d'approprier tous les rôles aux *Voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Musique dure des siècles, il faut que chaque rôle serve toujours à toutes les *Voix* de même espèce, & c'est peut-être une des raisons pourquoi le Chant François, loin d'acquiescer aucune perfection, devient de jour en jour plus trainant & plus lourd.

La *Voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé, paroît avoir été celle du Chevalier Balthasar Ferri, Pérousin, dans le siècle dernier. Chanteur unique & prodigieux, que s'arrachèrent tour-à-tour les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant sa vie, & dont toutes les Muses d'Italie célébrèrent à l'envi les talens & la gloire après sa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Musicien célèbre respirent le ravissement, l'enthousiasme, & l'accord de tous ses contemporains montre qu'un talent si parfait & si rare étoit même au-dessus de l'envie. Rien, disent-ils, ne peut exprimer l'éclat de sa *Voix* ni les

graces de son Chant ; il avoit , au plus haut degré , tous les caractères de perfection dans tous les genres ; il étoit gai , fier , grave , tendre à sa volonté , & les cœurs se fondoient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisoit de sa *Voix* , je n'en citerai qu'un seul. Il montoit & redescendoit tout d'une haleine deux Octaves pleines par un Trill continué marqué sur tous les Degrés chromatiques avec tant de justesse , quoique sans Accompagnement , que si l'on venoit à frapper brusquement cet Accompagnement , sous la Note où il se trouvoit , soit Bémol , soit Dièse , on sentoît à l'instant l'Accord d'une justesse à surprendre tous les Auditeurs.

On appelle encore *Voix* les parties vocales & récitantes pour lesquelles une Piece de Musique est composée ; ainsi l'on dit un Mottet à *Voix* seule , au lieu de dire un Mottet en récit ; une Cantate à deux *Voix* , au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties , &c. (Voyez DUO , TRIO , &c.)

VOLTE, *f. f.* Sorte d'Air à trois Tems propre à une Danse de même nom , laquelle est composée de beaucoup de tours & retours , d'où lui est venu le nom de *Volte*. Cette Danse

étoit une espece de Gaillarde , & n'est plus en usage depuis long-tems.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix est l'étendue ou l'Intervalle qui est entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *Volume* des Voix les plus ordinaires est d'environ huit à neuf Tons ; les plus grandes Voix ne passent gueres les deux Octaves en Sons bien justes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de Chançon consacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La premiere des six syllabes de la Gamme de l'Arétin , laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des Transpositions , on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiate des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette syllabe *Ut* trop sourde , lui substituent, en solfiant , la syllabe *Do*.

Z

ZA. Syllabe par laquelle on distingue , dans le Plain-Chant , le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laisse le nom de *Si*.

F I N.

A9 3153132

1^{re} Eche

Fig. I. Majeur
Ut, $\frac{15}{16}$ Moyen
ut x, $\frac{126}{133}$ re

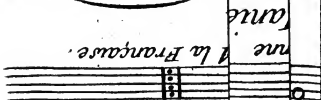
2^e.

Fig. 2. $\frac{16}{17}$ $\frac{17}{18}$
Ut, ut x, ,

Fig. 3. $\frac{24}{25}$ | $\frac{576}{625}$ |
Ut, ut x, re

Douze maniere





IX

turel auquel on laisse le

F I N.

453132

I



Premi

Fig. 4.

N^o A

Le Tétrac

Tendre ou m

Syntoniq



p s

ver

le l

de Si.

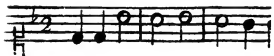
AQ¹

N.

52



Chant



Air Si



Majeur Septieme

Mineur Septieme

Majeur Sixte

ut,

si,

si b,

la,

si,

ut,

postes.

F I N.

453132

III
III
S
III
III





